

٤١

فكر وفن





كلمة التحرير

في هذا العدد نتعرض الى قضية خطيرة ألا وهي «قضية موت الغابة» . ذلك اننا نعتقد أن البلدان المصنّعة ليست وحدها مهددة بخطر موت الغابة بل أيضاً بلدان العالم الثالث التي لم تنع الى حد الآن خطر إتلاف الزراعة وتدمير المحيط الطبيعي . وربما لهذا السبب أصبح عدد كبير منها مهدداً بالجفاف والمجاعة . وفي الدراسة التي خصصناها لهذه القضية حاولنا إبراز أهمية الغابة في الحياة الانسانية من خلال الأدب والشعر من أوروبا . وباختصار نينا أن موت الغابة يعني موت الانسان .

أما بقية مواد العدد فتدور حول ثلاثة موضوعات : القصة الشعبية الخرافية - الوظيفة والمغزى ، والفن والأدب في تونس ، والتاريخ بين النص الأدبي والعرض التصويري أو بين الأدب والفيلم .

في الماضي كانت الأساطير والحكايات الشعبية هي مجال نشاط «الكبار» في الأمسيات والمواسم ، وقد تحولت بالتدريج منذ القرن الماضي الى قصص وكتب للأطفال والنشء ، وهو شيء لم يعرف من قبل . ومنذ ذلك تطورت مناهج البحث في الأساطير والحكايات الشعبية .

ونعرض في هذا العدد لمناهج البحث هذه من منظور تاريخي ، ولمغزى ووظائف الحكايات الشعبية الخرافية وطرق تفسيرها ، ومن بين مواد العدد خرافة شامية من شبه الجزيرة العربية تمالج قضية «النضج» و «التحرر» من سطوة الوالدين ، وهي تشبه من بعض النواحي حكاية الأخوين جريم «خضرة» ، هذا على اختلاف البيئة والمرحلة التي دَوّنت فيها الحكايتان . والقارئ العارف بنصوص «ألف ليلة وليلة» يستطيع أن يتعرف بسهولة على الكثير من أوجه التشابه بين هاتين القصتين وقصة «أسس الوجود والورد في الأكمام» ، فال موضوع واحد وإن اختلفت التفاصيل .

أما القسم الثاني في هذا العدد فيتعرض لبعض أوجه التعبير والفكر في تونس . ونقدم في هذا الاطار نصاً قصصياً للكاتب الكبير محمود المسعدي ألا وهو «السندباد والطيارة» . وفيه تتبين مائة لغة هذا الكاتب وقدرته على استلزام التراث العربي الكلاسيكي وأيضاً اجتهاده من أجل بعث حضاري جديد . ومن الأدب التونسي الجديد اخترنا قصائد للشاعرين المصنف الوهابي ومحمد الغزب وقصة لحسونة المصباحي . ويمكننا من خلال هذه النصوص أن نفهم حالة مجتمع يتمزق لغوياً وحضارياً وأيضاً صراع الأجيال الجديدة من أجل الإبقاء على اللغة القومية وعلى الثقافة الوطنية كما تقدم نصاً حول تجربة فنان تشكيلي وهو تاج المهداوي الذي اشتهر بقدرته على استعمال الحرف كوسيلة أصيلة في هذا المجال . وفي القسم الثالث نقدم نموذجين مختلفين لكيفية تناول الأدب للتاريخ ، النموذج الأول يعالج الماضي القريب والعلاقة بين الأدب والفيلم والنموذج الثاني يعالج الماضي البعيد .

المحسّر



تصدرها إنترناشيونال

رئيس التحرير : د . إردموت هالر و د . ناجي نجيب



الفهرست

- ٤ إردموت هالر : الغائبة
رؤية نوستالجية لكارثة يسيئة ملوحة
Erdmute HELLER: Der Wald. Nostalgische Betrachtungen zu einer drohenden Umweltkatastrophe
- ١٨ هرمان جرستتر : الأخوان جريم
Hermann GERSTNER: Die Brüder Grimm
- ٢٤ « خضرة » . من حكايات الأخوين جريم
„Rapunzel“, Aus den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm
- ٢٧ برنو بتلهايم : الخيال ، تجدد الأمل ، الحرب ، المواساة
Bruno BETTELHEIM: Phantasie, Wiederaufrichtung, Flucht und Trost
- ٣٣ حديث مع راوية الخرافات « سيجريد فروه »
Ein Gespräch mit der Märchenerzählerin Sigrid FRÜH
- ٣٤ « عويد الستاد » . خرافة شامية من شبه الجزيرة العربية . رواية عبد الكريم الجيهمان
"Uwaid as-Sattad. Ein Märchen aus der arabischen Halbinsel. Aufgezeichnet von Abdulkarim al-Gihman"
- ٤٢ فريدريك هيمان : الحكاية الخرافية الشعبية . عرض تاريخي .
Friedrich HETMANN: Traumgesicht und Zauberspür. Geschichtlicher Exkurs
- ٤٥ مناهج تحليل الحكايات الخرافية : المنهج البنوي ، والانتولوجي، والسيكولوجي الرمزي ، والمادي التاريخي
Strukturalistische, ethnologische, psychologisch-symbolische und materialistische Märchenanalyse
- ٤٧ ماري لويزه فون فرانس : طريقة يونج في تفسير الحكايات الخرافية
Marie Louise von FRANZ: Zur Methode der Jungschen Märchendeutung
- ٥٦ في الأدب التونسي
Zur modernen tunesischen Literatur

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد

إدارة التحرير : Adresse der Redaktion: Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str. 41, D-8000 München 40

©Inter Nationes, Bonn, F. Bruckmann, München

FIKRUN WA FANN

Nr. 41 Jahrgang 21 1985

Herausgegeben: Inter Nationes

Redaktion: Dr. Erdmute Heller

Dr. Nagi Naguib

- ٥٩ محمود المسعدي : السندباد والطهارة
Mahmud al-MAS'ADI: Der Sindbad und die Reinheit
- ٦٥ تراكي زناد : رموز وفضاء في فن العمارة العربي . عرض م . الوهايي
Traki ZINAD: Symbole und Räume in der arabischen Architektur
- ٦٨ شريل داغر : الفنان التصويري نجا المهداوي
Charbal DAGHR: Der tunesische Maler Nja Mahdaoui
- ٦١ منصف الوهايي : قصائد
Munsif al-WAHAYIBI: Gedichte
- ٦٣ محمد الغزي : قصائد
Muhammad al-GHUZZI: Gedichte
- ٧٢ حسنة المصباحي : الوحش والطائر
Hassouna MOSBAHI: Das Monstrum und der Vogel
- ٧٩ نوبهاوس / شلندورف : التاريخ بين النص الأدبي والعرض التصويري . رواية جوتتر جراس «الطبله والصفوح»
NEUHAUS/SCHLÖNDORF: Geschichte zwischen literarischer und filmischer Darstellung
„Die Blechtrommel“ von Günter Grass
- ٨٩ ناجي نجيب : التاريخ والرواية التاريخية . العباسية : أخت الرشيد
Nagi NAGUIB: Geschichte und Geschichtsroman, Al-Abbasa, die Schwester des Raschid
- ٩٥ قرنر آنده واودو شتاينباخ : الإسلام في العصر الحاضر . مراجعة
Werner ENDE und Udo STEINBACH (Hrsg.): Der Islam in der Gegenwart. Buchbesprechung

صورة الغلاف

«الشجر» بين الأسطورة والرمز ، والجمال الطبيعي ، وعوامل التكلس والفتاة .
صورة الغلاف ١ - ٣ مأخوذة عن كتاب «الشجر» ، ١٩٨١ .
صورة الصفحة الأخيرة ، تصوير أ . هالمر .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقَّتاً مرتين في السنة : النسخة ١٤ مارك ألماني ، النسخة للطلبة ٧ مارك ألماني .
تُقدِّم طلبات الاشتراك إلى دار النشر .

F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München :
Orient-Satz, Berlin : صف الحروة

الغابة

رؤية نوستالجية لكارثة بيئية ملوحة : موت الغابة

لم يتم الرئي المان الألماني خلال السنوات الأخيرة بموضوع قدر اهتمامه العميق الحالي بظاهرة «موت الغابات». تلك الظاهرة التي تنتخذ الآن أشكالاً تدعو للقلق . فما حذر منه العلماء والايكولوجيون ، وسبق أن نبّه إليه الشعراء والمفكرون وأصحاب الآلام وحماة البيئة بالعاج ودلّ ، قد تحول مع الوقت الى واقع يندّر بالخطر : لقد شارفت الغابات الألمانية على الفناء .

تصنّف بين ساعة وأخرى أشباه مروعة عن أبعاد الكارثة وتهددها بتدمير الجبال الحيوي الطبيعي ويتفويض التوازن الايكولوجي للبيئة : لقد مات بالفعل ما يقرب من نصف الغابات الألمانية . وفي بعض المناطق وصلت نسبة الأشجار المريضة سبعة في المائة ، كما هو الحال في منطقة « الغابة السوداء » التي تعد بمساحتها الخامسة (٣٨٤ ألف هكتار) أكبر منطقة غابات متصلة . والتي رآها إيفان تورجينييف « غابة بدية باسقة وعتيقة » ، ووصفها مارك توين بأنها « شديدة الكثافة ، بالغة البدوه ، مليئة بأشجار التنوب ، صخرة الراتبة » .

لقد تعدّى الخطر حدود المناطق التي اقتصر عليها في السنوات الماضية ، مثل مناطق التجمع الكثيفة والمناطق الصناعية ، وامتد ليشمل سلسلة الجبال المتوسطة من جبال « هارتس » الى « الغابة البافارية » ، ومن « شيبسات » حتى « جبال الألب » . ويمتدّد الايكولوجيون أنه لو استمرت اصابة الأشجار بالمرض على نفس معدلاتها السريعة في عامي ١٩٨٣ و ١٩٨٤ ، سوف تنتهي كل الغابات الألمانية خلال السنوات الخمس القادمة الى التلف الكامل .

ساعد تقرير أخير لوزارة البحث العلمي الاقتصادية بعنوان « أسباب الأضرار التي تلحق بالغابات » على نصف العديد من الأحكام المغاظة وصيغ التبدية التي ساقها البعض كحجيج عند محاولات الحماية للعناية للغابات . لم يعد هناك شك في أن السبب الرئيسي للكارثة هو تلوث المحيط الجوي . . تلوث الهواء . وأنه نتاج لذلك المربع من غازات الاحتراق والمخلفات الكيماوية الصارة ، أو هو تلك الشحنة السامة التي تغدّف بها مداهن محطات توليد الكهرباء ومواسير عادم السيارات والمطارات وأفران الاحتراق والمخلفات الصناعية على اختلاف أنواعها ، فتسقط على حسب التعبير الشائع - في شكل « مطر حمضي » على الغابات وتحتاجها تديراً .

في القضاء على الغابة تدمير للنظام الايكولوجي ، ولإعادة لكل الكائنات الحية التي تعيش في الغابات من نبات وحيوان . . وفي النهاية لن يسلم البشر من نفس المصير . في هلاكها هلاك للإنسان ، وبضايعها تفقد الأرض عظامها الواتي وجذورها الضرورية للحياة . وتبدأ حلقة شيطانية مفرغة : نحر وتجيير للأراضي في قارات باكسها ، وتغير في المناخ ، ثم غراب لا أمل في إصلاحها . سوف تنمو الصحراء وتمتد . ليس في القارات البعيدة فقط - في أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا - حيث يستمر تقطيع الأشجار في غاباتها الاستوائية ، على الرغم من المدة الأفضل الآن بالمقارنات الايكولوجية . سوف تنمو الصحراء أيضاً في قلب أوروبا ، فليس في ألمانيا وحدها تموت الغابات ، بل هي تموت أيضاً في فرنسا وسويسرا وتشيكوسلوفاكيا .

بهذه وتحت ضغط من الرأي العام ، بدأ الانتعاش بأولوية اتخاذ الغابة على بناء المطارات والطرق السريعة ، بل إن هذه ضرورة أهم من التقدم التقني والتسليح ، وأهم من مستجم الزخامة والنمو الاقتصادي .

« ألا نعرف أن الغابات هي حياة الأرض » . مقولة تجددها على منضوطة بابلية قديمة تعود الى أكثر من ثلاثة آلاف عام . وقد لا تصدق على بلد ما تصدق على بلاد الألمان ، حيث يرتبط التاريخ والمووروث أيضاً بإرتباط بالغابة والأشجار . ان نجد في مكان آخر انتمكاساً لتلك الصلة بكل هذا الموضوع كما هو الحال في الشعر الألماني ، الذي شيد للغابة وللأشجار صروحاً خالدة ، والذي يتأهب في أيامنا هذه للترنم بالأشجود الأخيرة عن أصل الحياة والحضارة الألمانية في سالف الزمان .

من حفايا الإنسان أنه يتجاهل كالتغلب قيمة البدايا التي
تنسبها الطبيعة لأمامه سهلة المثال ، في حين يرى الصنم في ما
لا يحصل عليه الا بسفحة رائدة .

هاينريش هاينه

الغاية بالنسبة للألماني مثلها مثل البحر بالنسبة لسكان بلاد
البحر المتوسط ، ومثل الواحة بالنسبة لسكان الصحاري : أنها ملاذ
الروح ، مهد التيقال ، موطن الحنين ورمز توافق الإنسان مع
الطبيعة .

ترتبط بالغاية لدى كل ألماني أعرق ذكريات طفولته وحدائمه .
الغاية في حياته عالم حافل بالظلمة والمخاطر ، بالمخاوف والابتهاج ،
بالهويوات والأهوال ، بالساحرات المشعوذات ، والمخلوقات الغريبة ،
وفي نفس الآن عالم ساحر مليء بالمغامرات الشيقة والألعاب المرحية
والحرية اللانهائية .

يسمى عاماً بعد عام ملايين الألمان جنوباً بحثاً عن الشمس وأملأ
في اللقاء معها على ساحل البحر . . ولكنهم ما أن يعودوا حتى
يتملكهم حنين لا يوصف الى شيء افتقدوه ، الى خضرة الغابات ، الى
شدا شجر التنوب ، الى هواء الغابة الصافي ، الى ممرات التجوال
الظليلة ، الى خريز الجداول والى زفرقة الصافير ، بل الى كل ما
تفتى به شعراؤهم وصفوه منذ العصر الرومانيكمي عدة مرة :
الى الغابة الألمانية وأشجارها :

انتي إذ أسمع خفيف النابتة الخافت

لكأنه يتراى الى مسمعي غير يقول :

الموت . . . الفناء . . .

ما هو الا لعبة لبو في الحفا

نيكولاس لينساو

ليست الغابات وفقاً على ألمانيا ، فالبلاد الاسكندنافية هي أغنى
مناطق أوروبا بالغابات ، في قصص «جولبرانسون» وخسرافات
«أندرسون» : «تنفي الغابات أبداً» . أيمكن أن نتحدث عن الغابة
الألمانية كشيء مميز خاص ؟ أتوجد تلك الغابة الألمانية الجميلة ؟ نعم
إنها موجودة فعلاً أو على الأصح ما تزال موجودة ، ولكن الى متى ؟

هذه «الغابة» هي نتاج صراع طويل دلم قرناً بين التوسع الحضاري
والبيئة الطبيعية ، وهي أيضاً نتاج تاريخ متميز خاص .

فالبلاد التي يسكنها الألمان اليوم ، كانت في الزمن الغابر غابة
تغطيها الأشجار . ونقرأ في أقدم وصف لأوروبا حفظه لنا التاريخ :
«تتصف هذه البلاد بالتنوع الشديد ، إلا أنها تبدو مبهولة ومخيفة»
من خلال غاباتها» كما يسجل تاسيتوس الروماني . ويعلق هانز
ماغنوس إنسنزيغر Hans-Magnus Enzensberger على هذه
السطور في مقال ساخر بعنوان «الغاية في الرأس» في Der Wald im
Kopf : «نلاحظ تلك القشعريرة التي تتجتاح الروماني تاسيتوس ،

الذي كان موطنه في ذلك الحين قد اتلعت أشجاره ، وهو يكتب
هذه السطور» .

ولكن تاسيتوس يذكر في مكان آخر بشي من الاحترام : «إنهم
يقدمون غاباتهم لنادون بإسمه الآلية تلك الكائنات البعيدة غير
المرئية التي لا ترأها الا ارتجافهم العاشمة» .

حتى القرن السادس الميلادي ، كانت المنطقة الواقعة ما بين جبال
الالب وبحر الشمال تكسوها خضرة الأدغال الكثيفة ، ولم تتطور
حضارة الأجداد الا ببطء شديد ، وذلك من خلال الاستئصال
الغنيث للغابات بقوة النار والبلطة .

من ناحية كانت الغاية تمدد الإنسان بالذء ومواد البناء والطاقة ،
ومن ناحية أخرى كانت تبدو له عود صعب المراس والاحتياج .
واليوم ، أي بعد مرور ١٥٠٠ سنة ، ما تزال الغابات تغطي ثلث
مساحة جمهورية ألمانيا الاتحادية ، ويرجع الفضل في ذلك الى مدى
بعيد الى مسار التاريخ القومي الألماني .

استفادت الغابة الألمانية من تجرؤ البلاد الى دويلات وإمارات
متعددة ، فقد حافظ الأمراء والولاة على ما يملكونه من غابات
كرمز للثراء واتساع الأملاك . لم يستندموها فصب كعدائهم
ومنتزعات خصومية ، وكسجل لأهم أنشطتهم ألا وهو الصيد
والقتص ، وإنما استولوها أيضاً كسبغ لا ينضب تتدفق منه الأموال
التي تكفل لهم الترف . كان الخشب في ذلك الزمان هو مادة
البناء ومصدر الطاقة الوحيد . لذا وجب الاحتام بالغابة والثابتة
الشديدة بها باعتبارها التربة الخصبة التي ينمو عليها النفوذ
الاجتماعي .

وهكذا ظهرت في ظل الغابة الألمانية في القرن الثامن عشر شخصية
تاريخية جديدة ، والمقصود بها : موظف الغابات . وسرعان ما تبعها
في جبال البارتس عام ١٧٧٠ تأسس أول أكاديمية لشؤون الغابات
في العالم ، ودخلت الى كتب ونصوص القوانين تعابير جديدة مثل
«جريمة الغابات» و«شرطة الغابات» .

في إيام الأخوين «جرم» كان النظام يسود الغابة الألمانية التي
أصبحت ملاذاً منتظماً يقصده سكان المدن ، بمعنى أنها أصبحت
- مثل طرق السيارات الآن - مزودة بعلامات وإشارات الارشاد
ومقاعد الاستراحة ، وأبراج الرؤية ، والممرات الرقمية ، يقصدها
اللوامان الألماني بصبة أولاده للتجوال - ليس في العطل والأعياد
فحسب - وإنما للتريض وقضاء أوقات الفراغ .

في الفترة التي فتحت فيها الثورة الفرنسية غابات فرنسا أمام
الشعب ، عُرد الفقراء في ألمانيا من الغابات ، هؤلاء الذين كانوا
منذ أقدم الأزمنة يحصلون على الحطب والكرز البري وعلى القليل
من اللحوم من الغابة ، طردهم منها ملاك الغابات .





غابة سابقة ، يفعل عوامل الجفاف والتربة والتجحر .

▷ الغابة في ضوء الصباح .

وفي ذات العام (١٨٤٢) الذي نشر فيه «أدالبرت شيفتر» A. Stifter قصته «الغابة المألدة» Der Hochwald التي تدور أحداثها في أحراش الطبيعة الفردوسية، سن برلمان الراين-أندلاند Der Rheinische Landtag قانوناً يعاقب «سرقة الحطب»، ويهدف إلى إبطال الأعراف القديمة. هكذا ساد البدو النظام الغابة الألمانية أخيراً، وبدأت السنين الجفاف بالنسبة إلى اللصوص في غابات «شيسارت» الواقعة بمقاطعة هسن. بدأ اقتصاد الغابات الحديث عمله، أي استطاع وفقاً لمفاهيمه البلمية أن ينتج على مساحة محددة في أقصر وقت وبأقل تكاليف أكبر قدر ممكن من الأخشاب الثمينة. تحولت الغابة الألمانية إلى مزرعة أخشاب، إلى مشتل اقتصادي. أصبح بالإمكان الإجابة على تساؤل الشاعر الرومانسي «جوزيف فون آيشندورف» Eichendorff: «من هو الذي أقامك أنثى الغابة الجميلة سامقة عالية؟» كما يلي: سلطة الغابات، مجلس اقتصاد الغابات، مُقدّر قيمة الغابات ومهندس الغابات.

عندما بدأ عصر التصنيع كانت الغابات المختزنة في باطن الأرض منذ ملايين السنين قد اكتشفت. ساعد الفهم الجيولوجي المكتشف على صيانة الغابات البقية، خاصة وأن مخزون الفحم المتوفر أكثر صلاةً للطاقة من الخشب، كما أن الحديد كان يناسب الحاجات العملية للحضارة الصناعية الحديثة أكثر من الخشب الذي كانت تعيش أوروبا عليه حتى ذلك.

لاذت الروح الألمانية الهاربة من العصر الحديدي للملوح الغابة. فبرها الشاعر «إمانويل جابيل» «هادثة كالكنيسة» ونظم فيها «لودفيك أولاند» أحد جيران «الغابة السوداء» فقال:

قد سمعت نيا

الفناء التي ناست يوماً صيفاً

بضعة قرون في حنايا إحدى الغابات

أما أنا فقد عرفته موخراً:

إنه الشاعرة الألمانية

مع اطراد حركة التصنيع، تهافتت الشاعرة الألمانية على الغابة. تأسست شركة كروب، وبدأ تشغيل أولى الماكينات البخارية واستثمار حقول الفحم الجيولوجي عند نهر الرور، وفي نفس الآن نزح الرمانيون الألمان إلى الغابات وفي طليعتهم «الآخون يعقوب وفيليم جريم». يكتب الأديب المعاصر «آنزبرغر» فيقول: «بقدر ما أسرعت دورة الإنتاج، اشتدت كثافة الغابة في رؤوس الألمان. لم تعد الثعالب وحدها تتبادل تحية الليل في ظلمات الغابات، بل شارك المكان أبطال المسرحيات الشعرية والروايات». عندما ألقت مدلم «دي ستيل» Madame des Steal كتابها المعروف «عن الألمان» بدأته بوصف الغابات الممتدة، ووصف

الطبيعة غير المأهولة وغير المذلة، معتبرة ذلك من أهم مميزات المناظر الطبيعية الألمانية. سجلت مدلم دي ستيل هذه المشاهد وهي متأثرة بما أبحثته الثورة الفرنسية بالغابات في فرنسا من خراب حيث جردت في الفترة ما بين ١٧٨٩ و ١٧٩٣ غابات تبلغ مساحتها أربعة ملايين هكتار، وأعطت الغابات الحكومية، وسُح لأصحاب الغابات الخاصة باستثمار غاباتهم بمطلق الحرية، وأطلق الشعب كذلك يستقطع من غابات النبلاء ما يشاء. وما هي إلا عشر سنوات حتى أصبح المجلس الوطني يناقش يوماً شكاوي المحافظين التي لا تنتهي بسبب السيول والفيضانات، وانجراف التربة الخصبة، وإقفار مساحات شاسعة في مقاطعات «دولفني» و «باس ألبير». على الأثر أمر نابليون بأعداد دراسات تشرح أهمية الغابة بالنسبة للشعوب وللحضارات قديماً وفي الحاضر.

لم تساهم ظواهر التحرية وانجراف التربة في فرنسا وحدها في تبدل الوعي العام، بل ساندتها في ذلك أزمة ضارية للأخشاب في أوروبا بأكملها. فقد جرى تجريد غابات البلوط على طول نهر الراين وروافده حتى أعماق سويسرا في ظل نظرية «الاقتصاد المرتكزالي» التي كانت ترى في تزايد البشر والمال والتبادل التجاري والاتجار تمييزاً عن التواء. باع حكام البلاد وأمرؤاها قطاعات من الغابات بأكملها في شكل صفقات. حتى ذلك الحين كانت المادة منذ فجر التاريخ اقتطاع ما نضج وأبغى من الأشجار المناسبة لغرض ما فحسب، بحيث تتمكن الطبيعة من تغطية هذه الفراغات الصغيرة بسرعة.

الغابة، ضحية الصراع على السلطة

ذهبت غابات أوروبا ضحية صراع الأساطيل البحرية والتجارية الإنجليزية والاسبانية والبولندية على السيادة في البحار والمستعمرات. واستنزفت أيضاً غابات المستعمرات، ففي عام ١٧٧٣ نقلت السفن الانجليزية ما يزيد على نصف مليون قدم مكعب من خشب «الوجنة» من جامايكا وحدها إلى إنجلترا.

يقول أحد المعاصرين في تقرير له:

«لا يوضح أهمية الغابات لعالمة أوروبا الاجتماعية تكفي الإشارة إلى أن القوة البحرية لأساطيل ثلاثة وعشرين دولة أوروبية (حوالي عام ١٨٠٠) تتألف من ٤١٠ سفينة ملاحية منتظمة و ٣٨٦ فرقاطة، و ١٦٨٨ سفينة بحرية، أي ما مجموعه ٢٤٦٤ سفينة. وبهذا تطلب بناء الأسطول البحري الأوروبي على مدى قرن واحد اقتطاع كمية من الأشجار المنتزعة من غابات هذا الجزء من العالم تعادل ما يريد عن ستة ملايين طن من خشب العمارة والبناء».



ايڤون شيله : شجرة في الحريف ، ١٩٠٩ .

رمز الهدوء والتأمل

أصبحت الغابة بالنسبة للألمان رمزاً للهدوء والتأمل ولدورة الطبيعة الحية الأبدية . صارت الأشجار والغابات جزءاً لا يتجزأ من « الحضارة الألمانية » ، وذلك بفضل الفهراء الرومانيين والرسامين والملحنين . وليس من الصدفة في شيء أن يشق « للمشاغل » وأعمال « التشجير » مصطلحات تكن معنى الحضارة ، فكلمة « حضارة » ذاتها مشتقة من الكلمة اللاتينية colere التي تعني العناية والتعمير .

الشجرة هي رمز الحياة في أدب جوته .

في مسرحية أو قصيدته الشعرية الكبرى « فاوست » يسخر مافستوفليس (« الشيطان الذي يبغي الشر ويفعل الخير ») من أولئك المنتعشين إلى النظريات والمجردات ، فيقول :

« النظريات ، أيها الصديق ، عتيقة بالية

أما شجرة الحياة الذهبية فيأمة خضراء »

وفي رائعته الشرية « آلام فرتر » يتبدد بطله الرومانسي في وحدته بين المروج والأشجار والأزاهير ، ويشكو في رسالة إلى صديقه فلهم ظلم الإنسان للطبيعة ، فالإنسان لا يظلم الإنسان فحسب ، وإنما يمتدّي على عالمه المحيط وظلم هكذا أيضاً الناس . يقول فرتر :

كم يشقيني يا فلهم أن يكون في الدنيا أناس عاجزون عن تقدير الأشياء القليلة ذات القيمة الحقيقية في الحياة . أذكر أشجار اللوز في سنت . . . التي تعودت أن أجلس تحتها مع شارلوت ، أثناء زيارتي للقس العاجل المسن ؛ تلك الأشجار الرائعة التي كان مجرد النظر إليها يملأ قلبي في كثير من الأحيان بالحيور ، لكن كانت تزين وتمش فناء بيت القس بأغصانها اللديدة المتفرعة ! ولكن كان بديهاً أن يقرن ذلك بصورة القس الطيب المس الذي بيده غرست منذ سنوات بعيدة جداً . . . وكان معلم المدرسة كثيراً ما يذكر اسمه الذي تلقاه من جده . وكان يطلب لنا أن نمنجد ذكره تحت ظلال هذه الأشجار المتينة .

وقد ذكر لنا معلم المدرسة بالأوس ، والدوموع في عينيه ، أن هذه الأشجار قد طعمت . أي والله أسقطت على الأرض ! ولكن كنت خليقاً - من فرط حمقى - أن أقتل ذلك الحيوان الذي وجه إليها الضربة الأولى . ولا مفر لي من تحمل ما حدث ! أنا الذي - لو كانت مثل هذه الأشجار في فخائي - لكنت خليقاً إذا ما ماتت احداً من فرط الشيخوخة أن أبكي من شدة الأسى . ولكن بقي لي شيء من العزاء . وهكذا الماطقة ! إن القرية بأسرها تنذر من النكبة . . .

وردت هذه الأرقام في دراسة أعدها الضابط الفرنسي والموظف « الكسندر موروا دي جونس » عام ١٨٢٥ بتعصيد من أكاديمية العلوم في بروكسل حول « عوالب تجريد الغابات من الأشجار » ، وقد نُشرت هذه الدراسة باللغة الألمانية عام ١٨٢٨ بعنوان « دراسة حول التنويرات التي تطرأ على الحالة الفيزيائية للأرض كنتيجة لاستئصال الغابات » . وما تزال هذه الدراسة موضع تقدير وإعجاب علماء الغابات حتى يومنا هذا ، وإن أهملت المعلومات المكتوبة منها .

توصل « موروا » أيضاً إلى أن الأساطيل التجارية قد استهلكت من الخشب الممتاز ما يماثل استهلاك الأساطيل الحربية للأمم الأوروبية . وهكذا استُوفيت في فرنسا أشجار ٤٠٠٠ ميل مربع خلال قرن واحد ، ولم يكن ذلك بحاجة لأخرى غير أهداف التجارة البحرية وحماتها المسلحة .

كان نهب أوروبا هو مقدمة نهب العالم كله . جمع « موروا » في دراسته نتائج الأبحاث التي بدأت حوالي عام ١٨٠٠ حول عوالب تخريب الغابات في التاريخ مع ملاحظاته الشخصية في كثير من أنحاء العالم ، فخلص من ذلك للقول :

« إن الطبيعة تربط ببقود خفية مصير المخلوقات بمصير الغابات » . وللاحظ « فونر زومبرت » W. Zombert في دراسة له حول الرأسمالية الحديثة أن « مسألة الأخشاب كانت نوعاً عام ١٨٠٠ قضية تمس الكيان الأوروبي ، كانت أهم من ذلك السؤال الذي كان يثير العالم إذ ذاك : أين تنصر نابليون ، أم ينتصر خصومة الحلفاء في نهاية المطاف ؟ » .

لا جديد - كما يبدو - منذ أيام نابليون . وقد ينطبق ما قاله أحد معاصريه إذ ذاك على الوضع في الحاضر : « علينا أن نتجرأ ونتحدث عن الأشجار ، لأن الأشجار الآن تكاد تكون أكثر أهمية من نظام الحكم القائم » (فالتر فوكت) .

إن العودة إلى « الحكمة الإيكولوجية » Ökologische Vernunft لم تدخل إلى التفكير إلا تحت وقع الكارثة وبعد فوات الأوان . فقد أمر لويس نابليون على سبيل المثال بإعادة تشجير مرتفعات ميدي الجرداء ، ولكن لم يغير الأمر التصوري شيئاً ، فقد تعرت الأرض من التربة الخصبة .

في هذه الأثناء استيقظ في ألمانيا « الحس بالغابة » تدريجياً ، وأصبح التفكير في الغابة والحس بها من مصطلحات الفن التي لم يكن لها وجود قبل العصر الرومانتيكي ، كما نقرأ في قاموس « الأخوين جريم » . ومن أشهر تلك المصطلحات ما استحدثه لودفيك تيك L. Tieck عن « خلوة الغابة » أو « الوحدة في الغابة » ، وما رددته حناجر جوقات الرجال في أغانيها عن « بهجة الغابة » .

«ليلا»

في ظل الغابة . واقف
وكأني . على طرف العيباء
الأراضي . . كصائري في الغسق
والنهر شريط فضي

من بعيد . .

دقلت ناقوس تترامي عبر الغابات . .
وغزال يضطرب . . يرفع الرأس فرعاً . .
ثم يغفو من جديد . .

أما الغابات فتتميد بتيجانها . .
غارقة في حلم عميق من الصخر . .
والرب فوق القمم . . في الأعلى . .
يبارك الأرض الخالدة الى السكون . .

أما عند هاتيريش هينه فالغابة وتساقط الأوراق استمارات عفيفة
تعبّر عن الحنين الى الحبيب :

كلما تجولت في الغابة . . عند المساء ،
في الغابة الحاملة . .
ترافقتي الشمس دائماً
قامتك الرقيقة الناعمة . .

وبالمثل تعبّر عن اندماد الدوام :

الحب أيضاً مصيره الزوال .
ضباب الخريف عند منتهاه . . وأحلام باردة
فوق التلال والوديان
الأشجار تمرّت من العاصفة
ووقفت هزيلة . . شاحبة

وليس الا واحدة . .

حرية صامتة . . صمدت بوجه العاصفة
ما تساقطت أوراقها
لكنها ابتلت بدموع الأمسى
ورأسها الأخضر ينتفض بالبكاء

أواه . . إن قلبي يشبه هذه الغابة المغفرة . .
والشجرة . . تلك التي أراها هناك
بخضرة الصيف . . إنها صورتك . .
يا حبيبتى الجميلة . .

وهو لدلين ، ذلك الملعو على نفسه . كان في الحقيقة ثائراً . جامع
الوحدا ، يشوق الى التحرر من أسر القيود والأنظمة . وكان
متحمساً للثورة الفرنسية ، كان جمهورياً ، ويحلم في الباطن حلماً
أسطورياً كبيراً . بالمقارنة بوجهه كانت الطبيعة بالنسبة له شجرة أو
استعارة سياسية ، مثل الكثير من الألفاظ في أشعاره .

أما جوزيف فون ايشندورف ، شاعر الغابة الألماني المطلق ،
وشاعر الرومانسية ، فإرى في الغابة التقيض الممتع للنعاسة
الاجتماعية في زمنه . يقول في قصيدة له

وداع

الوديان الممتدة . . الضباب ،
الغابة الجميلة الخضراء ،
أنت بهجتي . . وأهاتي
مستقرّ تعبدي ،

دعي دنيا الأشغال في صخبها ،
وانصبي الأوقوس حولي . .
أيتها النعومة الخضراء . . !

عندما ينبجح الفجر . .
ويتبخر الضباب . . ويومض النور فوق الأرض . .
وتخفق الطيور بأجنحتها مرحة . . .
تحس أن قلبك يغني :
يا ليت يمضي وينتهي
عذاب الأرض العكسر
فلينبعث من جديد . .
رائعاً فتياً . .

قرأت في الغابة كلمة
هادئة . . رزينة
عن الحب والعمل الطيب
وعن كبر الانسان
لقد قرأتها باخلاص
تلك الكلمات ، البسيطة ، الصادقة
سرت في كيانتي جليئة واضحة
بلا لفظ

كلمة «خشوع» من الكلمات الدالة في شعر ايشندورف . تكاد
تتحول الغابة لديه ولدى الكثيرين من معاصريه الى مكان قدسي
للمادة . . الى ديانة الغابة . ويبدو ذلك جلياً من قصيدته الشهيرة
ليلا



كاسبر داليد فريدريش : حربة في ممر وعز عبر النابا ، جوء ، ١٨٦٠/٦٥ ، الجاليري القومي ، برلين .



كارل داليد فريدريش : رجل وامرأة يأملان القمر ، ١٨٣٠/٣١ ، الجاليري القومي ، برلين .

قد أسمع معه في المواقف السياسية التي اختلفت معه فيها ، ولكن لا أعذر السيد فون كابرني في تخريبه الخسيس للأشجار القديمة »

ساهم الشعراء منذ ذاك في «إبذال» الغابة على الصعيد القومي ، وعلى مسرح الأحداث السياسية ، حيث دفعوها « راية المانية » تحف في طليعة تيار الوطنية الذي بدأ يشتد في الحقبة التالية لبسمارك .

ويكتب هانس ماغنوس انسنبرغر في تأملاته الساخرة عن الغابة :

« منذ عهد المستشار الحديدي فرضت نفسها غفمة تملأ الأشداق تحت قدم الأشجار ، تعالي صوت الاعتداد الجرمانى بالذات . . . وقال غليوم هاينريش ريل - أحد أوائل أنصار فكرة حماية البيئة بايجاز : علينا أن نحافظ على الغابة ، كي تستمر نبضات حياة الشعب دائرة مرحة وحتى تبقى المانيا على المانيتها . »

يتساءل انسنبرغر عن السبب الذي يجعل من أشجار الشريرين الألمانية وحدها ميمراً عن روح الشعب ، في حين يكتبني بالنظر الى الغابات الصنوبرية الرومانية أو الرومانية باعتبارها عاملاً اقتصادياً .

عند منطف القرن - وقد تجاوزت حينذاك حجم الأخشاب المقطوعة أكثر من ٤٠ مليون متر مكعب سنوياً - دب الحماس حتى في « دائرة معارف ماير » التي عرفت ببها الى التواضع والتحفظ ، في تسجل الآن : « يتوقف جمال الطبيعة في بيئة ما على كم الغابات فيها ، وهذا الكم بدوره ذو تأثير عميق على القيم العقلية والخلقية السائدة في مجتمع هذه البيئة » .

أصبحت الغابة أهم « إنتاج ثقافي ألماني » ، وتأثير الشعراء والمفكرين حتى القرن العشرين ، في إغراقها في المهابة والقديسية ، وواصلوا الكتابة عن « الغابة الألمانية » ، وكأنهم قد ابتكروها واحتكروها لأنفسهم . ولم يتأخر نجاح مساعيم طويلًا . فما جاء عام ١٩٠٥ حتى تأسس « اتحاد البوالة الألمان » ، وتلاى « الفتيان الألمان الأحرار » قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بعام واحد حول نيران النخيم في جبل « المايستر الشاخ » ، وهي بقعة تتميز بخصرتها ، قدخلت الحماسة للغابة في طور جديد ، في حركة منظمة سرعان ما اندمجت بعد جيل واحد راضية أو مكروهة في منظمة « فتيان هتلر » .

إن حريين علميتين - كما يذهب انسنبرغر - لم تتمكنتا من تغيير هذا التعلق المتأصل العنيد « بالغابة » التي « تشغل الرأي » .

على أن هناك شاعراً ألمانيا قد تساق التاريس ولعبت الغابة في قصائده دوراً هاماً ، ألا وهو برتولد برخت .

يقول « برتولد برخت » في قصيدة : « ب . ب . المسكين »

أنا ، برتولد برخت ، ولدت في الغابات السوداء



رونيه ماجريت - عمل شاق - صم . ١٩٦٧ .

ويعبّر هاننه مرارة نفسه في وطنه الألماني الذي كان يحبه ثم غادره اضطراراً .

كان في وطن جميل . .
هناك ، نما البلوط عالياً . .
وأوماً البنفسج في رقة بالرضى . .
كان حليماً . .

وختاماً ، ليس في ألمانيا طفل لا يعرف أشجار ماتيس كلادويس التي أصبحت من أشهر الأناشيد الشعبية :

طلع القمر
وتلألأت النجوم الذهبية
ساطعة ، صافية في السماء
والغابة واجمة في الصمت ، سوداء
بينما الضباب الأبيض ، ما أجمله
يتصاعد من المروج . .

كانت الغابة بالنسبة لمستشار الرايخ الألماني الأول «أوتو فون بسمارك» من مسائل « الثقة السياسية » ، ففي خطاب له يقول :

« لا يمكنني أن أنكر أن مفتي بأخلاق الذي خلفني في المنصب قد أصيب بعدة منذ بلفني أنه ترك الأشجار القديمة المعمرة تقطع من جانب بيت المظلل على الحديقة . وهو بيتي سابقاً ، تلك الأشجار التي تحتاج الى مئات السنين كي تمود كما كانت ، انها خسارة لا تموض بعدما كانت زينة لمقر الحكومة . وسوف يضطرب القصر غليوم في قبره لو عرف أن ضابطاً من حرسه السابق قد استأصل أشجاره المحبة اليه ، هذه التي لا مثيل لها في برلين وضواحيها ، بغية الحصول على مزيد من الضوء . »



بول كلي: حوار بين شجرة وإنسان ، ١٩٣٩ .

الذين يمانون الضيق
أن يتحدثوا إليه ؟

لرسمين والشعراء في النصف الثاني من القرن العشرين الفضل
في عودتنا إلى الحديث عن الشجر على منوال برخت . ليس
بحماسة ولا بنشوة الرومانسيين ، وإنما منذ كرين ما قاله برخت مرة :
« عن الصمت على كل هذه الأعمال المنكرة » التي نقتربها نحن
« مواليد هذا العصر » في حق الغابة والأشجار .
القصيدة التالية لرايش كونسه وهي نداء الشاعر إلى أبناء هذا
الجيل :

دروب حماسة

حاسة

الأرض فوق البنايع : لا شجرة يجوز قطعها . . لا جذور
يجوز اجتثاثها . .
ربما نضيت البنايع . .
كم من الأشجار تقطع ،
كم من الجذور

حملتني أمي إلى المدينة

وأنا بعد جنين في أحشائها .

وسوف تلازميني يرودة الغابات

إلى يوم أموت

وفي قصيدته الشهيرة « إلى الأجيال المقبلة » نقرأ تلك الأبيات التي
أصبحت اليوم حديثاً مشاعراً بين الناس :

حقاً أنني أعيش في زمن أسود !

الكلمة الطيبة لا تجد من يسميها

الجبهة الصافية تفضح النجاسة

والذي لا يزال يضحك

لم يسمع بعد بالبلى الرهيب

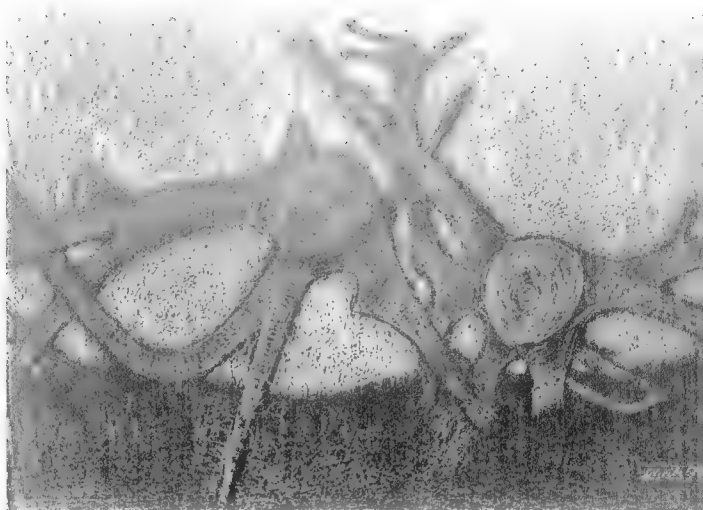
أي زمن هذا ؟

الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة

لأنه يعني الصمت على جرائم أشد هولاً

ذلك الذي يعبر الطريق مرتاح البال

ألا يستطيع أصحابه



ايل شيه : قوم النمر ، ١٩٥٨ .
 صور الصفحات ٩ - ١٦ مأخوذة عن كتاب « الشجار » ، صور ، نصوص من ثلاثة قرون » ، اعداد جيردا هولفيشر . دار نشر شولر .

تحتست

فيما نحن .

ما كان متوقفاً منذ زمن طويل قد حدث . وقد سبق الى ذلك كارل كراوس في قصيدته بعنوان :

« الغابة الميتة »

بسلطانكم . . بسواعدكم

هرمت .

سابقاً كنت خضيرة . .

أنظروا الي اليوم . .

كنت غابة . . كنت غابة . .

ضاعت وتضيع الغابات في أيامنا هذه ضحية للتكنيك والمراق العامة . والتقدم . . الرعة . . هلكت تحت ماكينات التسوية الجرافة التي تشق طرقاً وممرات عبر الغابات لتوسيع مدارج الاوتلاق على الجليد وبناء طرق أسرع للسيارات ومطارات أكبر . ومدن للسكان .

ينزل « المطر الحمضي » من الجو المشبع بموادم غازات السيارات والطائرات على الغابة ، فتموت الغابة ويكتب الشعراء قصائدهم ، ولكن ليس حول « بهجة أو متعة الغابة » . وإنما عن « الغابة الميتة » .

الغابة الميتة

استيقظت الغابة ، وغردت العصافير . .

وأشرقت الشمس وضحكت الأوراق . .

ولكننا وقتنا ، نحن ، هناك في الغابة

ولوحنا بالبط الحادة لكي نذبح الغابة .

يجذورها ، كانت الغابة أسيرة

وتهاوت الجذوع بطلقة عظيمة

ودفنا في مهب التيار بقضبان طويلة

شحنات هائلة من الغابات القتيلة .

لقد أقنأنا هنا من جديد

الغابة الميتة ، أقنأنا هنا في المدينة . .

نصعد على ، أقدمنا ثابتة فوق السقالة ،

لكننا نشعر أحياناً أن الدعائم تنحني . . تتمايل في الريح

فحلم أنها رجعت أشجاراً من جديد

(يوهانس ر . بيشر)

لم تعد معالم بيتنا تتسم بطابع الطبيعة ، بل تطغى عليها آثار التقنية التي تسحق ما يعترض سبيلها بقوة الآلات . أنها سبب اختلال التوازن بين الطبيعة والانسان ، ذلك التوازن الذي يحفظ مقومات الحياة . وهكذا فوسف تنتشر الصحاري المقفرة الجرداء في « طبيعتنا الحضارية » مثلما انتشرت في بقاع أخرى نتيجة للاملاحة في معاشره الطبيعة . لا تحتضر حالياً « الغابة الألمانية » وحدها ، بل غابات البلدان المجاورة أيضاً ، في فرنسا وتشيكوسلوفاكيا وسويسرا . قد بدأ خريف الغابات الكبير .

يعبر هانس ماغوس انستريغر عن ما يخالف قلوب الكثيرين من أهالي هذه البلاد عندما يقول : « إن الغابة تموت ، ليس هذا من كوارث الطبيعة ، وإنما هو عاقبة منطقية لسلسلة طويلة من جرائم اقترفت في حق البيئة ، لكن الأمر الوحيد الذي يصعب فهمه بهذا الصدد هو التأسي على ما كان متوقفاً منذ مدة طويلة » .

ويمزو الكاتب جان أنرى هذا « الأسى المتأخر » على تعريب البيئة الى الضلال العام :

« لقد أوهم المعاصرون وأوحي لهم بأن موت الغابة ليس بالأمر الحيوي الذي يهدد الميثة ، وإنما هو عطل فني حسب ينبغي إصلاحه . هذا الخطأ وحده هو جزء حساس من الكارثة ذاتها ، لأنه أغضض أعيننا عن الواقع وأعمى قلوبنا ، وما عمى القلوب الا نوع من عمى البصيرة . أننا جميعاً وقد بهرنا بريق التمددين خلال الجيلين أو الأجيال الثلاثة الأخيرة أصبحنا عاجزين عن استيعاب الواقع المباشر للحسوس استيعاباً كاملاً ، والاعتبار به . ولو فعلنا ذلك لكان معناه أن نغير نسق حياتنا العاصرة تغييراً تاماً . ولكن ضف البصيرة يحول بيتنا وبين ادراك ما خط على الجدران من تبولت واضحة تستنكر أسلوبنا في الحياة حتى الآن . فاذا كان ثمة مسع من الوقت لقلب الأوضاع ، وتم عقد العزم على العودة فعلاً على الأعقاب . عندئذ يكون لموت الغابة وظيفة عظمى بالنسبة للوعي الجماعي . إن موت الغابة يندو حينئذ بمثابة حكم إلهي وإنذار يسوء العقابية . ولكن إن تجاهلنا هذه الاشارات ومضينا مصوبين الأعين ، فستكون التبولت المكتوبة على الجدران هي ذاتها الحكم القاطع . إن موت الغابة ليس ظاهرة زمنية أو أدبية أو حضارية محضة . إنه في ذات الوقت بداية تطعيم الأسس التي تقوم عليها حياة الانسان . وهو بالتاكيد - وفقاً لرأي العالم الانجليزي جيمس ايليس - بداية محاولة الكائن الحي « جايا » - أي الكرة الأرضية - أن يتخلص بعملية جارية من جنس بشري مخفق . ويتوقف الأمر على هذا الجنس البشري نفسه فيما اذا كان على استعداد لقبول التحدي لم لا . إن يستطيع ذلك طاملاً انصرفت ودود أفعاله على مجال التكنيك والعلوم وحدهما . في هذه الحالة ستحمل العلوم ما ليس في طاقتها . إنما المطلوب ، وما يفرضه موت الغابة علينا ، هو أن نغير نظامنا الانتاجي تغييراً جذرياً . وهذا يعني أن نعيد النظر في قيمنا الحالية أو فيما تأخذ به من قيم . ودون ذلك فلا جدوى من كل الجهود » .



هرمان جرستتر الأخوان جريم

من هو مؤلف الأدب الشعبي ؟ أهو الشعب كمجموع أم هو فرد مجهول يعبر عن روح المجموع ، ثم يتناقل الرواة ما ألفه بالاضافة والحذف ؟

نميل اليوم الى هذا الفرض الثاني . وأيا كان حظ كلمات يعقوب جريم من الخطأ أو الصواب ، فقد كانت تعبيراً عن الاحساس بالانتماء عن الفطرة و«البرامة الأولى» ، والصدق أو الشاعرية ، التي يتصورها الانسان في الماضي البعيد ، ويتكثف هذا الشعور عادة في مراحل التحول والانتقال . وفي هذه المراحل يستيقظ بوجه خاص الاهتمام بآثار الماضي .

«إن الأدب الصادق هو الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات . فهو ينبع من دافع طبيعي ومن المظاهر الفطرية التي تعيش داخل الانسان . والفرق بين الأدب الشعبي والأدب الفني ، أن الأول ينبع من الروح الشاعرة الجماعية ، في حين أن الأدب الفني ينبع من روح الفرد الشاعرة . ولهذا فإن الأدب الفني يعرف مؤلفه ، أما الأدب الشعبي فمؤلفه مجهول ، لأنه حصيلة نشاط الجماعة . أما كيف ينشأ هذا الأدب وكيف ينمو ويتطور حتى يتخذ شكلاً محدداً ، فهذا أمر سيظل رهن الافتراضات ...»

(من رسائل «يعقوب جريم»)



انتقال الأخوين جريم الى جوتنجن . لوحة خيالية من وضع لودفيج أنيل جريم ، ألوان مائية ، نحو عام ١٨٢٠ . في البرية الى اليمين يعقوب وفيللم جريم بقمعات صخرية ، ودورتيه زوجة لفللم

الوسط ، وإلى حضارات الشرق الاسلامي والشرق الأوسط . كان من نتائج هذه الحركة رفع الحاجز بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي . ازداد الوعي التاريخي عمقاً ، واهتم أدباء الحركة بانتشال الإنتاج الفني للحقب الماضية من هدة النسيان . في هذا الإطار قام « كليمنز برنتانو » (١٧٨٧ - ١٨٤٢) و « أنخيم فون أرنيش » (١٧٨١ - ١٨٣١) بجمع وتحقيق الأغاني الألمانية القديمة المعروفة الآن باسم بوق الصبي السحرية Des Knaben Wunderhorn (ثلاث مجلدات ١٨٠٥ - ١٨٠٨) واشتغل الاخوان جريم بتحقيق واصدار ملاحم وأشعار العصر الوسيط في ألمانيا . وبايعاء من برنتانو قاما بجمع القصص الشعبية المعروفة الآن باسم حكايات الأطفال والبيت Kinder- und Haus- märchen (١٨١٢ - ١٨٢٢) . كان دافعهم الى ذلك احترام كل ما هو بسيط ، والاحساس بالمسؤولية الديمقراطية ، وإدراك الدلالة العميقة التي يحملها هذا الترك . ومن خلال هذه المجموعة دخل الأخوان يعقوب وفيللم جريم ذاكرة

العصر هو عصر الثورة الفرنسية وعصر الحركة الرومانتيكية في ألمانيا . قد يوسي لفظ « رومانتيكي » أو « رومانسي » بالركة العاطفية والذاتية المفرطة وبالحلم والخيال ، وبالشاعرية المجنحة ، ولكن هذا التصور يعتمد بنا عن جوهر الحركة الرومانتيكية كحركة تاريخية متعددة الجوانب تبلورت كنتيجة للانقلاب السياسي والأيدولوجي الكبير في أعقاب الثورة الفرنسية وكنتيجة للتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي صاحبت تكوين البورجوازية وتطلعا الى الحرية والشرعية الدستورية ، وكنتيجة للفشل السياسي في تكوين الدولة القومية في ألمانيا ، وبقاء ألمانيا دوللات يحكمها أمراء اقطاعيون ، بينهم المحافظ وبينهم المستير .

بدد الواقع في ألمانيا أحلام الثورة والوحدة القومية والمعدالة الاجتماعية . وفي ظل هذه المتغيرات ومع بدء عصر الصناعة والبخار والتكنولوجيا في ألمانيا اتجه أدباء الرومانتيكية الشبان بأحلامهم الى الحضارات الغائبة ، الى آداب العصر



فيليم ويعقوب جريم . خلال فترة عهدهما كأستاذ مكتبة - إمارة هسن - بمدينة كاسل . وفقاً لرسم من أميل لودفيج جريم ، ١٨٢٩ .

في عام ١٧٩٨ التحق الأخوان بالمدرسة الثانوية بمدينة كاسل ، ومنها انتقلا عام ١٨٠٢ الى جامعة ماربورج لدراسة الحقوق تلبية لرغبة الأم ، على أنهما انغمسا هناك في دراسة الأدب والشعر القديم واللغات .

ثلاث مؤثرات هامة وجهت الأخوين الى دراسة أشكال التعبير الشعبي والى الالتزام بالنظرة التاريخية العلمية : استماعهما الى محاضرات فريدريش كارل فون ساقيني عن تاريخ القانون ، وتعرفهما عن طريقة بصره الشاعر الرومانسي «كليمز برنتانو» ، ثم ذلك المناخ الحماسي الرومانسي الشديد لمؤلفات المصير الوسيط : للأساطير والملاحم والأغاني والمثل .

أخذ الأخوان عن «ساقيني» منهج التوثيق والتأريخ ، والاهتمام بالمتون المجبولة الأصل ، ونسجاً على منوال برنتانو

التاريخ ، وأصبحت «قصص جريم الشعبية» من آداب أغلب الأمم .

النشأة والمؤثرات

الأخوان جريم من أسرة متوسطة من مقاطعة «هيسن» لأب درس الحقوق واشتغل بالمحاماة وعمل في النهاية «كاتباً» لمدينة «شتيناو» .

ولد يعقوب جريم بمدينة «هانو» في ٤ يناير ١٧٨٥ وولد شقيقه فيلهلم جريم في العام التالي في ٢٤ فبراير ١٧٨٦ ، وقد عاش الأخوان الى النهاية كتوأمين ، يشتركان معاً في الدرس والتأليف والمعيشة ، ويعملان في نفس المكان - في كاسل وجوتجن وبرلين - ويتقاضيان في الأغلب راتباً مشتركاً .



منظر من منزل الأخوين جريمه بمدينة كاسل . رسم ماتي من وضع أنيل أولدفيج جريم .

اللغة الألمانية» (جزءان ١٨٤٨) . وأصدر شقيقه «أغاني البطولة الدنماركية القديمة» (١٨١١) ، «أساطير البطولة الألمانية» (١٨٢٩) ، «أغنية رولاند» (١٨٣٨) . هذا بجانب العديد من الأعمال المشتركة مثل ملحمة «هينريش المسكين» ليرماه فون أوى ، «أغاني الأيذا القديمة» . . . وأخيراً وليس آخراً «قاموس اللغة الألمانية» المعروف بقاموس جريم ، ذلك العمل الضخم الذي شرعاً في التخطيط له عام ١٨٣٨ ، والذي شغل أجيالاً متتابة من العلماء حتى اكتمل أخيراً عام ١٩٦٩ .

لم يقصر الأخوان أبحاثهما على اللغة الألمانية وآدابها ، وإنما امتد نشاطهما إلى الآداب الدانمركية والإيسلندية وإلى اللغات

في مجموعة «بوق الصبي السحري» ، فمن البين أن يرتأتوا لم يحتفظ بنصوص الأغاني القديمة كما صادفها ، وإنما صاغها في أسلوب رومانسي يعبر عن تصويره لها ، وقد تأثر الأخوان جريم بالموجات الأدبية السائدة في ذلك العصر ، والجدير بالإشارة أنهما قد نقلتا الكثير من هذا القصص عن «أسات» مثقفات من «الأسر الراقية» ، واستعانا أيضاً بالقصص المخزون في بطون الكتب القديمة . وصاغوا هذا جميعه في أسلوب شعبي ذي وقع مميز ، وهما يرويان هذا القصص الشعبي عن وعي بأنه ينبع من الزمن الماضي ، حيث «كان التمني هو معين الإنسان في الملهمات . . .» .

استغرقت الدراسات الأدبية التاريخية واللغوية يعقوب جريم فلم يتابع دراسة الحقوق ، في حين أتم شقيقه الأصغر فيلهلم هذه الدراسة عام ١٨٠٦ .

في العام الذي بدأ فيه الأخوان جمع قصصهما الشعبية ، كانت جيوش نابليون تواجه جيوش بروسيا وروسيا على الأرض الألمانية ، وبهزيمة بروسيا في معركة «ينا» و«اورشيت» انحل «الرايخ الروماني المقدس للأمة الألمانية» ، وفي العام التالي أعلن نابليون تكوين مملكة «فستفالن» ومقرها مدينة كاسل ، وعين شقيقه «جروميه» ملكاً لها .

وحين تراجع الوثائق الكثيرة التي خلفها الأخوان جريم ، تتبين بوضوح أنهما كانا دولماً يفضلان العزلة على صخب الحياة العامة ، وأنهما على تعلقهما بمبادئ الحرية والمسؤولية الفردية والشرعية الدستورية ، كانا يتمسكان بالنظام الملكي باعتباره الضمان الأول للاستقرار والسلام ، وهو ما يشدانه كبحاته وعلماء .

على أن الابتعاد عن السياسة لا يعني ضعف المشاعر القومية ، بل إننا نكاد نلمس عمق الحوافز القومية في جميع ما انجزاه من أعمال . باعتكافهما على تحقيق مؤلفات الأدب والشعر والأساطير الألمانية القديمة أسس الأخوان علم اللغة الألمانية وآدابها ، وهو ما يسمى بعلم «الجرمانستيك» .

أخرج يعقوب جريم أكثر من عشرين مؤلفاً في هذا الباب ، نذكر منها «قواعد اللغة الألمانية» (أربعة أجزاء ١٨١٩ - ١٨٣٧) ، «الميثولوجيا الألمانية» (جزءان ١٨٤٤) ، «تاريخ



حجرة مكتب فلهلم جريم في برلين ، من رسم ميشائيل هوفمان .

عام ١٨١٥ ، ثم اعتزل كي يتابع دراساته .
في السنوات التالية عمل الأخوان أمناء بمكتبة الإمارة بمدينة
كاسل . ومن كاسل انتقلا عام ١٨٣١ الى مدينة جوتنجن
كأساتذة بجامعة . على أنهما فضلا من الجامعة عام ١٨٣٧
لاحتجاجهما على تعطيل الدستور الذي أقسما على احترامه
والالتزام به . ومن جديد عاد الأخوان الى كاسل ، وهناك

السلامة . قد نظرا الى «الغلة» باعتبارها اجتهداً إنسانياً
متطوراً ، شديد التنوع وشديد الترابط .

كان على يعقوب جريم وهو في الثالثة والعشرين من عمره
بعد وفاة الأم عام ١٨٠٨ - أن يتكفل بأسرة تتكون من
خمسة أفراد ، فعمل أولاً أميناً بمكتبة جرومية (شقيق
نابليون) ، ثم موظفاً في السلك الدبلوماسي لامارة هسن حتى



حجرة مكتب يعقوب جريم في برلين . من رسم ميشائيل هوفمان ، عن كتاب جريده سييس . «الأخوان جريم» ، دار نشر فنكلر ، ميونيخ ١٩٨٤

لأدبية تملك من الشجاعة ورجاحة العقل ما مكنتها من الحديث الصريح المؤلم عن العلاقة بين الأمير وبين المواطن ، وعن عجز المواطنين عن مواجهة الأمير وصاحب الأمر إلا بما يرضاه هذا الأخير .

في برلين اعتكف الأخوان على العمل كأساتذة وباحة . وقد توفي فيلهلم جريم عام ١٨٥٩ ويعقوب جريم عام ١٨٦٣ .

في هذه الفترة نشأت فكرة «القاموس الألماني» التي شغلتها حتى النهاية .

في هذه الفترة كان لتدخل الأدبية «بيتنه برنتانو» (فون أرنيم) الفضل في استدعائهما من جديد كأساتذة بجامعة برلين ، وكان ذلك عام ١٨٤١ . ويعتبر الخطاب الذي خطبه بيتنه برنتانو في هذه المناسبة وثيقة تاريخية رائعة

خضرة

من حكايات الأخوين جريم

أمامه . قالت وهي تحديق فيه بنظرات ينطلق منها الشرار :
« كيف تسول لك نفسك أن تتسلل كاللص الى حديقتي
وتسرق خضرتي ؟ - رد عليها الرجل مفزوعاً : « آه ! فلتكن
الرحمة يا مولاتي فوق العدل ! إن الحاجة هي التي دفعتني
الى هذا . لقد أطلت زوجتي من النافذة ، ورأت الخضرة
في حديقتكم . ومنذ ذلك الحين وهي تشعر بالهيف
والشوق اليها ، وتحن أنها سمعت إن لم تأكل منها » . سكنت
نيران الغضب قليلاً في عيني الساحرة وقالت : « إن كان الأمر
كما قلت فاني أسمع لك أن تأخذ منها ما شئت . لكن لي
شرط واحد : أن تسلمني الطفل الذي ستهذه زوجتك ،
وسوف أريه وأرعاه كما ترعى الأم وليدها » .

وافق الرجل الذي استولى عليه الخوف على كل ما قالته ،
ولما جاء المخاض زوجته ظهرت الساحرة ، وسمت المولود
باسم خضرة ، وأخذته معها وانصرفت .

شبّت خضرة حتى صارت أجمل بنت تحت الشمس . ولما
أتمت من العمر اثني عشر ربيعاً حبستها الساحرة في برج
شاهق في إحدى الغابات . لم يكن للبرج سلم ولا باب ،
ولم تفتح فيه سوى نافذة صغيرة في أعلاه . وكلما أرادت
الساحرة أن تدخله وقفت أسفله وهفت بها قائلة :

خضرة . . بنتي يا خضرة

مدي لي شرك يا خضرة

كان لخضرة شعر رائع فتان ، خيوله رفيعة كأنها منسوجة
من الذهب الأصيل . وكانت كلما سمعت صوت الساحرة
تفك منقارها وترطبها في مقبض النافذة ، ثم تترك شعرها
ينحدر عشرين ذراعاً نحو الأرض ، عندئذ تتسلق الساحرة
وتصعد عليه .

كان يا ما كان ، رجل وامرأة تمنيا أن يرزقا طفلاً ، وما
أكثر ما يمتنى الإنسان ، فيمن عليه الزمان . وأخيراً داعب
الأمل المرأة وانتظرت أن يحقق الله أمنية الأماني . وكان في
مسكن الزوجية نافذة صغيرة ، تطلّ خلف البيت الذي
يميشان فيه على حديقة رائحة الجمال ، ملئت بأجمل الزهور
والورود والأعشاب . لكن الحديقة كان يحوطها سور عال ،
ولم يكن يجسر على دخولها إنسان ، إذ كانت تملكها
ساحرة ذات جبروت وسلطان ، يخشى بأسها الناس في كل
مكان . وذلت يوم من الأيام ، أطلت المرأة على الحديقة
فشاهدت حوضاً بالخضرة ريان . واشتاق أن تأكل من تلك
الخضرة حتى غلب عليها الشوق وزاد مع الأيام . كانت
تعلم أن الوصول اليها محال ، فأصابها الضعف والاعياء ،
واصفى الوجه وظهر عليه البؤس والحرمان . لاحظ الزوج
ذلك عليها ، فسألها سؤالاً للفروع الحيران : « ماذا جرى لك
يا زوجتي الحبيبة ؟ » أجابته قائلة : « إن لم أكل من الخضرة
التي تنمو في الحديقة الواقعة خلف البيت فسوف أموت » .
فكر الرجل ، وقال لنفسه : « لا بد وأن تحضر تلك الخضرة ،
حتى لا تترك زوجتك تموت ، لا بد وأن تحضرها مهما
كلفك الأمر » .

عندما غابت الشمس وانتشرت على الأفق ظلال المساء ،
تسلق الرجل السور العالي ونزل الى حديقة الساحرة ، وراح
على وجه السرعة يقطع من الخضرة ما ملأ به يده وأحضره
لزوجته . وأسرت الزوجة بدورها ، فعملت منها سلطة خضراء
وأخذت تأكلها بنهم شديد . أعجبا علم السلطة أيما إعجاب
وتمنّت لو أكلت منها في اليوم التالي أضفاف ما أكلته .
واستبدت بها الرغبة فما كان لها أن تستريح حتى يهبط
الرجل مرة أخرى الى الحديقة . وقبل المساء قرر الزوج أن يعيد
الكرة . ولكنه لم يكده يهبط من السور حتى أصابه البلع
الشديد ، اذ رفع عينيه فجوجى بالساحرة الجارية تقصف

من الحرير ، وسأغرل منه سلعاً أنزل عليه فتحملني موكب على ظهر جوادك . وتواعدا على اللقاء كل مساء . لأن الساحرة كانت تأتي لزيارتها أثناء النهار .

لم تلمح المجوز شيئاً مما يجري ، حتى ابتدرتها خضرة ذلك يوم بقولها : « أخبريني يا سيدتي الساحرة ، لماذا تعينين في الصعود الي ، بينما يحضر الأمير الشاب في لحظة واحدة ؟ » . صاحت الساحرة : « يا لك من بنت جاحدة ! ماذا أسمع منك ؟ لقد ظننت أنني أبعدتك عن كل الناس ، وها أنت ذي تخدعيني ا » .

مدّت يدها في غضب فقبضت على شعر خضرة الجميل ، لفقه عدة مرات حول يدها اليسرى وتناولت مقصاً يدها اليمنى ، وما هي الا ومضة عين حتى انقطعت خصلات الشعر الفتان وسقطت فوق الأرض . ثم أمنت المجوز في قسوتها ففتحتها في صحراء مقفرة تقضي فيها الأيام التمسكة وتماني الآلام المرة .

أقبلت الساحرة المجوز - في نفس اليوم الذي طردت فيه خضرة - على خصلات الشعر الذهبي فقبضتها في قبض الناقدة . وعندما جاء ابن الملك وراح ينادي من أسفل البرج :

خضرة .. يا خضرة
مدّي لي شعرك يا خضرة

أزلت جدائل الشعر المقطوع فصعد عليها الأمير ، ولكنه لم يجد محبوبته خضرة في استقباله ، بل فوجئ بالساحرة أمامه . أخذت الساحرة ترمقه بنظراتها الشريرة المسمومة وهتفت في سخرية : « جئت تبحث عن زوجتك المحبوبة .. ألم تعلم أن الطائر الجميل لم يعد يرقد في عشه ولا عاد يشدو بالبناء ؟ لقد غفلتة اللحظة . وجاء دورك الآن ولا بد أن تقتلع عينيك . . ضاعت خضرة منك ولن تبصرها أبداً أبداً . »

شعر الأمير بأن الألم يعزق جبينه ، واستولى اليأس عليه فألقى بنفسه من أعلى البرج . نجا من الموت بأعجوبة ، لكن الأشواك التي سقطت فوقها فكلت عينيه . راح الأمير الأعمى

وكان يا ما كان . بعد أن فلت عام وراء عام ، أن خرج ابن الملك ينتزه في الغابة ، ممطياً صهوة جواده ، فمر على البرج وسمع صوت غناء . وسحره الصوت فتسمر في مكانه ، وأخذ يصني الى عذب أنغامه وألحانه . كانت خضرة هي التي تشدو بالغناء ، لتسلي به وقتها ، وتجذب في وحدتها بعض الغراء . أراد ابن الملك أن يصعد إليها ، وأخذ يدور حول البرج ويبحث عبثاً عن الباب . ولما يش قفل راجعاً الى قصره ، ولم يزل الغناء ينفث سحره في صدره . ولم يتوقف يوماً عن الخروج الى الغابة لينصت اليه ، حتى كان يوم لاحظ فيه - وهو مختف وراء الأشجار ، أن ساحرة تقترب من البرج بخطوات حذرة ، ثم تنادي : « خضرة .. بنتي يا خضرة .. مدّي لي شعرك يا خضرة .. » وعندئذ تدلّي الفتاة جدائل شعرها ، وتتسلقها الساحرة وتصعد عليها . . هنالك قال الأمير لنفسه : « إن كان هذا هو السّم ، فلا جرب حظي ، ومن يعلم ؟ » .

لما كان اليوم الثاني وبدأت ظلال المساء ترحف ، وقف الأمير أسفل البرج ، وراح ينادي ويهتف :

خضرة .. يا خضرة ..
مدّي لي شعرك يا خضرة .

لم يكذب ينطق بآخر كلمة حتى سقطت خصلات الشعر الذهبي أمام عينيه ، فأخذ يلفه حول جسمه ويتسلق عليه .

خافت خضرة ، وارتعبت عندما رأت رجلاً يدخل عليها ، إذ لم تكن قد رأت في حياتها رجلاً من قبل . غير أن الأمير أخذ يمدّ من روعها ، ويتحدث اليها بكلمات تفيض بالود والمحبة . روى لها كيف حرك غناؤها الشهي قلبه وأثار قلبه ، فصنم ألا يستريح حتى يراها . اطمانت خضرة اليه ، وحين سألها إن كانت ترحى أن تقبله زوجاً ، تأملت شيا به وجمالها وخاطبت نفسها قائلة : « سوف يحبني أكثر مما تفعل الساحرة المجوز » ، وافقت خضرة على الزواج من الأمير ووضعت يدها في يده . وبعد قليل قالت له : يسعدني أن أمضي موكب ، ولكن كيف سأهبط من هذا البرج الى الأرض ؟ لا تنس كلما جئت لزيارتي أن تحضر موكب حلاً



« خضرة » في البرج ، من رسم سرند أوتو ، « حكايات جريم » ، طبعة دار نشر دسلر ، هامبورج .

في اتجاهه ، وعندما اقترب منه عرفته خضرة ، بهجرت نحوه وارتدت بين ذراعيه وهي تجيش بالبكاء . بللت دمتان من دموعها المنهرة عينيه ، فرجع اليهما البصر ، وعادا صافيتين كما كانا من قبل . أخذ الأمير خضرة الى مملكته فاستقبله الشعب بالفرح والثناء وعاشا بعد ذلك في تبات ونبات وسعادة وهناء .

يضرب في الغابة على غير هدى ، لا يأكل الا الجذور وثمار التوت البري ، ولا يحف له دمع على ضياع زوجته المحبوبة . وظل لمدة أعوام يتخبط تمساً في الغابة ، حتى ساقته قدماء الى الصحراء حيث تعيش خضرة مع التوأم الذي أنجبته منه وشياً حتى صاراً صيياً وصيية . تنأى الى سمعه صوت خيّل اليه أنه يعرفه ، فسار يتحسس طريقه

الخيال ، تجدد الأمل ، الهرب ، المواساة

ربما أمكننا أن نضيف عنصراً آخر لتلك العناصر الأربعة التي ذكرها تولكسين ، ونقتصد هنا عنصر التهديد الذي يميز أيضاً الحكايات الخرافية - التهديد الجسدي والمعنوي لوجود البطل . سوف يشعر الطفل على سبيل المثال بأن الخط من قدر إنبه الملك وتحولها الى « راعية إوزة » هي حالة قهر معنوي . وعندما يتأمل المرء طريقة استسلام بطل الحكاية الخرافية للتهديدات التي تواجهه ، سوف يجد الأمر مريعاً بلا شك ، فالتهديدات تقع للبطل هكذا : فالجنية الفاضحة في حكاية « دورن روزشن » Dornröschen تصب لعناتها السحرية ، وليس هناك ما يحيط عليها أو يخفف على الأقل من أثره . ولا تسأل الأميرة البيضاء في حكاية « البيضاء » ، أو الأميرة والأقزام البسة » Schneewitschen لماذا تتمتعها الملكة بكل هذا الحقد الدفين ، ولا يمر على خاطر الأقزام نفس التساؤل على الرغم من تحذيرهم للأميرة من مكائد الملكة . ولا أحد يطرح السؤال في حكاية « خضره » Rapunzel : لماذا تريد الساحرة انتزاع الطفلة من أبيها . وإنما تواجه « خضره » مصيرها هكذا دون مبرر أو سبب بين .

يحدث بالبطل على أي الأحوال منذ بداية الحكاية الخرافية خطر عظيم ، وعلى هذا النحو يرى الطفل الحياة ، حتى لو كان يعيش في الواقع في ظروف حسنة أو ملائمة . الحياة بالنسبة للطفل هي تعاقب من أوقات السعادة الصافية والأحطار الدائمة المفاجئة ، غير المفهومة . قد يشعر الطفل في لحظة بالأمان وخلق البال ، ثم تنتهي في لحظة تالية كل الأشياء ، وينقلب العالم السعيد الى شبح مرعب . ربما يحدث ذلك عندما يطالبه الأيوان المحيان ، دون أية مقدمات ، بمطلب يتغنى عليه مزماره ، ويرطبان عدم تحقيقه بتهديدات مخيفة . يوقن الطفل بانتفاء الأسباب المفهومة لمثل هذه الأشياء . وإنما هي تحدث هكذا ببساطة . فإذا ما ألمت به ، فهذا هو مصيره الذي لا هوار منه . والنتيجة - إما أن يستسلم لليأس (كما يسلك بعض أبطال الحكايات الخرافية ، إذ يقعون باكين في أمكنهم ، الى أن يأتي « الملحن » ذو القوة السحرية ، ليربهم طريق الخلاص وإمكانية مواجهة الخطر) ، أو ألا يقوى على الاحتمال ، فيحاول الإفلات من هذا المصير المزعج . . مثل « الأميرة البيضاء » :

« أصبحت البنت المسكين وحدها في الغابة الكبيرة ، دون صاحب أو قريب ، فاستولى عليها الخوف ولم تعد تدري ما البجلة وكيف الخلاص ، فأخذت تسيير وتسير ، فوق الأحجار وبين الأشواك . » .

من معرفة أوجه التصور في الحكايات الخرافية الحديثة ، نتضح عناصر القوة التي احتفظت بها الحكايات الخرافية الشعبية عبر مئات السنين . يحدد تولكسين Tolkien عدداً من سمات الحكاية الخرافية الجيدة : الخيال ، وتجدد الأمل ، والهرب ، والمواساة أو الغزاء ، أو لنقل استعادة الأمل بعد اليأس ، الهرب أو النجاة من خطئ داهم ، ثم قبل كل شيء ، المواساة في حالة القنوط والخذلان . ويمتد تولكسين أن الحكاية الخرافية الكاملة لا بد وأن تنتهي نهاية سعيدة . إنها « تحول مفاجيء وسعيد لمجرى الأحداث . . . أياً كانت المفامرة . رائعة أو مريعة ، فندما نحين لحظة التحول ، فهي قادرة على أن تحبس أنفاس السامعين ، أطفالاً وبالغين ، وأن تزيح عنهم الهوم ، وتزهيم حتى تسيل من أعينهم الدموع . » .

حين يأل الأطفال عن أحب الحكايات الخرافية الى نفوسهم ، لا يذكرون من الحكايات الخرافية الحديثة الى القليل ، وليس عيباً في ذلك . فمظم هذه الحكايات الحديثة ينتهي نهاية سيئة ولا يعطي أملاً في الخلاص أو في المواساة . في حين أن للمواساة - لما تتضمنه الحكاية الخرافية من أحداث مثيرة للخوف - دوراً لا رماً حتى يشتد أزر الطفل لمواجهة عوادي الأيام .

حين يستمع الطفل الى حكاية تغلو من النهاية التي تشجعه ، فلا بد وأن يتناهب الاحساس بضيق الأمل في الخلاص من وقع حياته الميؤوس منه .

يثاب البطل في الحكايات الخرافية القديمة على أعماله الخيرة ، ويجازي الخبيث شر الجراء ، ويتحقق بذلك تطلمات الطفل في إقرار العدالة . ولا كيف له أن يأمل في أن يعامل ذاته بالانصاف اذا ما شر يوقع ظلم عليه ؟ وكيف له أن يقتنع بضرورة السلوك السليم اذا لم يكن هناك ما يمنحه من الانسياق وراء الدوافع الفطرية التي تنافي العرف الاجتماعي ؟

يبدو للطفل منطقياً تماماً أن يقع الشرير في نفس المكيدة التي كان يديرها للبطل . فالساحرة في حكاية « هنزل وجريتيل » Hansel und Gretel التي تريد أن تطبخ الأطفال ، يلقى بها في الفرن وتحترق . والعروسة الزائفة في راعية الإوز Gänsemagd تقضي على نفسها بنفسها . يتطلب عنصر المواساة عودة الأمور الى مجراها الصحيح . فندما يجازي الشرير بما صنع ، يستأصل الشر من عالم البطل ، وتزال العقبات من حياته المقبلة السعيدة .



Tausend und eine Nacht



أغلقة كتب للأطفال (١٩٣٣/٢٥)، حكايات الأخوين جريم، نُفث لية ولية .

تمني هذه الصلة خلقاً أنه قد تم التوصل إلى نوع من الكمال الخُلقي بعد أن يكون الشر قد لقي الجواء ونُفث عليه ، وأنه قد تم التغلب نهائياً على «خوف الفراق» ، بعد أن وجد البطل في الحكاية رفيق حياته الأمل وأقام معه أفضل العلاقات . تتخذ الصلة أشكالاً خارجية مختلفة ، وفقاً لنوع الحكاية الخرافية ، ومساير تطورها ، ومجال العلاقات النفسية بها . غير أن المغزى الداخلي الدفين يبقى ثابتاً كما هو .

ففي حكاية «نُخج والأخت» Brüderchen und Schwesterchen - على سبيل المثال - يعيش الاثنان سوياً في الجزء الأكبر من الحكاية . ويمر الاثنان في نفس الوقت عن الجوانب الشبوانية والجوانب الرجعية في شخصياتنا ، تلك الجوانب التي يجب أن تنقسم وأن تتكامل حتى يمكن التوصل إلى السعادة الانسانية . يقع التهديد أو الخطر ، بعد أن تتزوج الأخت من الملك وبعد أن تضع وليدها ، حين تريحتها ابنة الساحرة المجوز لتأخذ مكانها . في كل لية تتسلل الأخت لتري طفلها ولتري الغزال الصغير (أخاها الذي سحرته الساحرة) . تصف الحكاية كيفية استعادتها للامل : «قفر الملك البها وقال : لا يمكن إلا أن تكوني زوجتي الحبيبة . فردت قائلة : نعم أنا زوجتك الحبيبة ، وبرحمة من الله ردت إلى الحياة في هذه اللحظة . ثم استمادت صحتها ونضارة وجهها و«جزته» . ويأتي السلوان العظيم بعد القضاء على الشر : «أقيت الساحرة في النار لتلقى مصيرها المتيسر» . وبعد أن أصبح جدداً رماًداً ، عاد الغزال الصغير إلى هيئته الانسانية . وعاش الأخ والأخت بعد ذلك في سعادة وهناء ، وتبات ونبات» . وهكذا

لعل أعظم تهديد في حياة الإنسان هو شعوره بالعزلة الكاملة ، أو أنه قد خُذل وأُهمِل .

يعرّف التحليل النفسي أهم تلك المخاوف الانسانية بأنه «خوف الفراق» . كلما كنا أصغر عمراً ، كان قلقنا أكثر حدة ، إذا ما اتينا إلى احساس بتخلي الآخرين عنا . من المنطقي إذن أن يشعر الطفل بالخوف على حياته إذا لم يحيط بالرعاية والأمان . ومن المنطقي أيضاً أن يكون عزائنا الأول أننا لم نَحُدل من الآخرين . يقع الأبطال في مجموعة من الحكايات الخرافية التركية دائماً وأبداً في مآزق شديدة الحرج ، غير أنهم يتمكنون من تجنب الأخطار أو التغلب عليها كلما اكتسبوا صديقاً جديداً . في حكاية مشهورة من تلك الحكايات ، يجلب بطلها - إسكندر - على نفسه عدوة أمه . تجبر الأم أباه على أن يضمه في سلة صغيرة ويلقيه في اليم . صديق إسكندر ومعينه في الخرافة «صغور أخضر» ، ينقذه من تلك الورطة ومن ممالك أخرى كثيرة . وفي كل مآزق يهيمس له المصغور : «اعرف يا إسكندر أنك لن تترك وحدك» (ذلك إذن هو السلوان العظيم ، وهو ما نَجده دائماً في الختام للمعاد للحكايات الخرافية : «ثم عاشا بعد ذلك في سعادة وهناء وتبات ونبات» .

للسعادة والوفاء ، وهما أجمل ما تقدمه الحكاية الخرافية من مواساة ، معنى مزدوج . فالفصلة الدائمة بين ابن ملك وابنة ملك ، كما يرد دائماً في الحكايات ، ترمز من ناحية للتكامل بين الجوانب المختلفة للشخصية ، أو بتعبير التحليل النفسي بين جوانب الترائد (اللاوعي) ، والأتا ، والأتا العليا ، ومن ناحية أخرى للتوافق الناتج بين النزعات المتنافرة لمبدأ الرجولة ومبدأ الأنوثة .



رسم توضيحية . «دور روزشن» . «سندريلا» . «البيضاء أو الأميرة والأولام السبعة» . طبعة عام ١٨٢٥ .

وقهر القوى الشريرة : التهديد بفراق الأبوين في حكاية «هنزل وجيريتل» ، «غيرة الأم في البيضاء» ، «غيرة الأخوات في سندريلا Aschenputtel» ، «النضب القاتل للمعالجة في هانز وغلسن الفاصوليا Hans und die Bohnenranke» ، «غدر الجنية في دورن روزشن» .

لا تتجاهل الحكاية الخرافية الفرق بين التصرف الشرير والتائب الوخيم للسلوك الأناني . وربما تكون حكاية خضصرة أفضل الأمثلة على ذلك . فعلى الرغم من أن الساحرة تنفي «خضرة» في صحراء مقفرة تقضي فيها الأيام التمسمة وتماني الآلام المرة ، فهي لا تعاقب على عملها . تكمن أساليب عدم العقاب في الأحداث السابقة في الحكاية ، ومفتاح فهمها في تسمية البنت باسم «خضرة» - وهو نبات تتمثل منه الحلقة . فبندما حصلت الأم ، رنت نفسها واشتاشت إلى الخضرة التي تنبت في حديقة الساحرة المجاورة . وما زالت بزواجها تقنعه حتى تسلق سور الحديقة المعرمة ليحضر لها النبات . تنفاجي الساحرة الزوج في المرة الثانية بعد أن يبط سور الحديقة . وتهدهد بالويل والثبور . يسترحمها الرجل ويطلب المغفرة ، فزوجته الحيل بها نهم شديد للسلسلة الخضراء . تائب الساحرة وتسمح له أن يأخذ من الخضرة ما يشاء ، بشرط «أن تسلمني الطفل الذي ستلده بزوجتك» ، وسوف أربيه وأرعاه كما ترعى الأم وليدها» . يوافق الأب المدهور على الشرط . هكذا استطاعت الساحرة أن تستأجر لنفسها بالطفلة «خضرة» ، لأن أبويها قد وطنا أرضاً محرمة ثم وافقا على الشرط للموضوع . يبدو إذن أن الساحرة قد تمتعت لنفسها الطفل أكثر من الأبوين .

تسير الأمور على ما يرام حتى تتم «خضرة» اثني عشر ربيعاً - وهو ما يعني في الحكاية سن البلوغ أو النضوج الجنسي - ويلوح

تضمنت النهاية السعيدة العزلاء الأخير وتكامل الشخصية والعلاقة الإنسانية الوطيدة .

تأخذ الأحداث في حكاية «هنزل وجيريتل» - ظاهرياً فحسب - مساراً مختلفاً . يعود الأطفال إلى صورتهم الأدمية بعد احتراق الساحرة . ويكون الرمز هنا هو عثورهم على الكرز في منزل الساحرة . ولأن البطل والبطله لم يبينا بعد سن الزواج ، سوف يرمز للعلاقة الإنسانية التي تقضي على «خوف الفراق» بالعودة إلى الأب . في تلك الأثناء تكون الأم - الشخصية الشريرة الثانية في الحكاية - قد ماتت - «وتزول النعمة ويعيشا بعد ذلك في سعادة وهناء» .

تبدو آلام البطل في عديد من الحكايات الخرافية الحديثة أقل منزى بكثير مما تقولها الحكايات الخرافية الشعبية وما تحويه من عدالة وسلوان . فلا تدلنا الحكايات الحديثة على الشكل الأسمى للوجود الإنساني (بض النظر عما يبدو من سذاجة في المضمون ، فإن حدث تزوج الأمير الأميرة ولدت الملكة وحكمها في سعادة وهناء ، يعبر للطفل عن الشكل الأسمى للوجود لشمله على كل ما ينزع إليه الطفل ويشائق : أن يحكم مملكته - حياته - بنجاح وسلام ، وأن يتحد في التيات والنبات مع الرقيق الذي يتناهه والذي لم يفارقه يوماً ما . . .) .

لا يوجد في واقع حياتنا سوى القليل من العزاء والتشجيع . غير أن معرفة الطفل لتلك الحقيقة على علاقتها لن تمنعه على مواجهة الحياة بصبر وجلد ، أو على إدراك أن المحن والشدائد هي التي تقود إلى الحياة الأسمى . وهنا تقدم الحكاية الخرافية بما تحويه من تسليّة ومواساة أعظم التمددات للطفل . فهي تبث في قلبه روح الأمل والتناؤل بإمكانية التغلب على كل ما يواجهه من متاعب

الخطر في إمكانية مفارقتها لراعتها . كان سلوك الساحرة سلوكاً تأنيبياً في محاولتها الاحتفاظ بخضرة بكل الوسائل ، حتى ولو حجبها في برج شاقق لا سبيل الوصول إليه . كما كان تصرفها خاملتاً في حرمان البنت من حرية الحركة والتنقل . غير أن رغبتها الجامحة في عدم التخلي عن «خضرة» لا تستر عند الطفلس جسماً ، لأن أعر أماني الطفل ذاته ألا يفارقه والده .

كلما أرادت الساحرة أن تزور البرج تسلمت على شعر خضرة . ونفس الوسيلة تقوم الصلة بين خضرة وابن الملك . وهو ما يشير إلى كيفية تحول العلاقة مع أحد الأبوين إلى علاقة مع حبيب . تعرف خضرة حق المرة مقدار أهميتها عند مربيتها الساحرة . ولذلك بدرت منها «ذلة لسان فرويدية» بطريقة لا يمهدها المرء في الحكايات الخرافية . فغضيرها كما يبدو قد أنبأها بسبب لفتائنها الغفيرة مع الأمير ، فابحت بسرها للساحرة - التي لا تدري من الأمر شيئاً - بسؤالها الساذج - لماذا يشق علي أن أسحبك بعشري من أسفل البرج ، في حين أسحب ابن الملك بسرعة فائقة ؟ » .

يعرف الطفل تماماً أن أكثر ما يثير الغضب والحق هو حب غيب في الظن . كانت خضرة بدورها تعرف أيضاً أن الساحرة تحبها ، بينما هي شغوفة بابن الملك . على الرغم من أن الحب الأناني - كحب الساحرة لخضرة - حب ذاتي لا بد وأن ينتهي يوماً ما . يستطيع الطفل أن يدرك أن المرء عندما يحب شخصاً وحده دون غيره ، لا يمكنه أن يقسم هذا الحب مع الآخرين . الحب الأناني الأبدى شعور خاطيء ، ولكنه ليس تصرفاً شريفاً . لا تقتل الساحرة الأمير . ولكنها تبدي شماتها بضياع «خضرة» منه كما منعت منها . أما الملمة التي زلزلت به ، فلقد تسبب هو نفسه في حدوثها . ففي مشاعر اليأس التي استولت عليه لفراق «خضرة» ، يلقي بنفسه من أعلى البرج فيسقط فوق الأشواك وتفتأ عيناه . كما تلقي الساحرة - لسلوها الأناني الأحقر - هزيمة نكراء ، ولكنها لا تجازي بعقاب أكثر من ذلك . فما تسلمت لم يكن عن غيب أو شر ، ولكن لحبا الطائي «لخضرة» .

ألمحنا من قبل إلى أن الطفل يجد الكثير من العزاء ، إذا ما خبر من خلال الأشكال والصور الرمزية امتلاكه ذاته ، الأداة التي يستطيع بها تحقيق ما يبتناه . مثل ابن الملك الذي يصمد البرج إلى خضرة متسلقاً شعرها الطويل . والغائمة السعيدة للحكاية بتحقيقها خضرة أيضاً عن طريق جسدها ، فدومها المنهارة تبلل عيني الأمير فيرجع إليها البصر .

تتضمن حكاية «خضرة» مثلها مثل العديد من الحكايات الخرافية الشعبية العناصر الأربعة : الخيال ، وتجدد الأمل ، والهروب ، والمواساة . يتم في الحكاية دائماً معادلة الحدث يحدث آخر ، وتوالت الوقائع حسب نظام هندسي خلقي صارم : تسرق الخضرة ..

وتعاد «خضرة» في النهاية إلى المكان الذي أتت منه . في مواجهة أنانية الأم التي تجبر الزوج على الاستيلاء على الخضرة بغير حق . نجد أنانية الساحرة التي تود الاحتفاظ بـ «خضرة» . ويحمل العنصر الخيالي جانب المواساة الأخير : تصور القدرة الجسمانية بشكل خيالي مبالغ فيه في جدائل الشعر البالغة الطول والتي يمكن للمرء عليها أن يتسلق برجاً شاهقاً ، أو في الدوموع التي تعيد البصر للعيون . ولكن ألا يمكن لنا أن نقول بحق إن في جسد الإنسان التبع الحقيقي لاستعادة الأمل والثقة بالنفس ؟

يسلك كل من الأمير وخضرة سلوكاً صيبانياً غير ناضج . فالأمير يراقب الساحرة ويتسلق البرج من وراء ظهرها ، بدلاً من مواجهتها والاعتراف بعيبه لخضرة . وخضرة بدورها لم تكن مثلاً للواء . فهي تخفي على الساحرة ما فعلت حتى يزل لسانها وينكشف المستور . لذلك لا تتحقق الغائمة السعيدة للحكاية فور إبعاد خضرة من سكن البرج وإفلاتها من سيطرة الساحرة . كان على خضرة وعلى الأمير ، مثلها كمثل كثير من أبطال الحكايات الخرافية ، أن يجتازا المحن والشدائد ، وأن يتحملوا العنطوب والملمات التي تنمو من خلالها القدرات الداخلية للإنسان . لا يدرك الطفل ما يدور بوجوده من تفكعات . ولهذا تقوم الحكاية الخرافية بعملية إسقاط خارجي لتلك التفكعات ، وعرض رمزي لها من خلال المشاهد التي تصور الصراعات الداخلية والخارجية . غير أن تطور الشخصية ونموها خلب تركيزاً عميقاً ، وهو ما تصفه الحكاية الخرافية عادة من خلال السنوات التي لا يقع فيها ظاهرياً أي شيء ، فيمكن للمرء أن يستتج حدوث تطورات داخلية وجدانية . وهذا أيضاً ما يحدث للطفل ، فتحرره الجسدي من التبعية المباشرة لسيطرة الوالدين تنبئه فترة طويلة من تجدد الثقة بالنفس ومن التجوُّج .

تأتي هذه الفترة في حكاية «خضرة» عندما تُنفي البنت في الصحراء المقفرة وتُحرم من رعاية مربيتها . وكذلك يحرم ابن الملك من رعاية والديه . كان على كل منهما أن يتدبر أمر نفسه حتى في أحلك الظروف . غير أن عدم تضخمها النسبي قد وضع في قفدانها الأمل ، وفقدان الثقة في المستقبل يعني فقدان الثقة في النفس . لم يحرم أي منهما أمره بمحاولة البحث عن الآخر . بل «رلح الأمير الأعمى يضرب في الغابة على غير هدى ، لا يأكل إلا الجذور وثمار الثوت البري ، ولا يبيض له دمع على ضياع زوجته المحبوبة» . لا نعرف أيضاً أن خضرة قد تصدت لفعل شيء . بل عاشت هي الأخرى «تقضي الأيام التمسدة وتعاين الآلام المرة» ، وتوحي على مصيرها . على الرغم من ذلك نلظ أن تلك الفترة كانت بالنسبة لهما مرحلة تطور ونمو وعود على الذات وتجدد الأمل . ففي النهاية اكتسب الاثنان القدرة على أن ينقذ كل منهما الآخر ، وعلى العيش في سعادة وهناء .

يره من مشاكل صعبة في تربية الأبناء ، لذا ما هم واضوا على
حث أطفالهم على قراءة الحكايات الخرافية . لا يمكن للمؤلف
بالطبع أن يكون في مأمن تماماً من إساءة فهم الآخرين له . غير أن
جك زاييس Jack. Zipes قد استطاع في مقالة
On the Use and Abuse of Folk and Fairy Tales with
Children. Bruno Bettelheim's Moralistic Magic Wand
(in: "Breaking the Magic Spell", London 1979) أن يقيم
الدليل على أن سوء الفهم لم يكن من قبيل المصادفات ، بل أن
بتليهايس قد ساعد بنفسه على انتشاره .

يرى زاييس أن «مقولة بتليهايس الأساسية بسيطة كل البساطة .
فهو يعتقد أن شكل وبنية الحكايات الخرافية تمد الطفل بالتصورات
التي يستطيع بواسطتها أن يصنع من أحيائه بنماً ممدداً ، كما أنها
تمطي الطفل معنى حياته . بمعنى أن الحكاية الخرافية تحرر
اللاوعي عند الطفل حتى يمكنه أن يستوعب الأزمات والتغيرات
المختلفة ، بدلاً من أن يكتبها فتؤله له المقد النفسية » . من هذه
النقطة على وجه التحديد يوجه زاييس الانتقاد لبتيهايس ، ويتهمة
بالفهم المحدود لنظرية فرويد ، لاعتقاد بتليهايس أن الشاعر المزوجة
للطفل تجاه والديه هي وحدها أصل الأزمات الطفولية . فإذا ما تم
استيعاب تلك الأزمات من خلال الحكاية الخرافية فقد حلت
المشكلة . هناك عدد من المقاطع في كتاب بتليهايس تعبر عن وجهة
النظر هذه ، على سبيل المثال : «لو شب النشء على قراءة وسماع
الحكايات الخرافية ، لأمكنه أن يفهم من حيث لا يدري أن
أزمته ليست مع عالم الكبار وليست مع المجتمع ، ولكنها في
الحقيقة أزمة مع والديه » .

بتعبير آخر : يعيب زاييس على بتليهايس أنه قد استبسط بشكل غير
جدلي من نظرية فرويد الامكانية والسيول لاستقلال الفرد ، بينما
كان «الدور النقدي لنظرية فرويد في التحليل النفسي» هو
«التنبه إلى الأشكال المتعددة التي يوق بها للمجتمع أفراد من
الحصول على استقلالهم» . أو لقلل باختصار إن بتليهايس قد ركز
كل التركيز على العوامل الأسرية ، بينما أغفل أن تلك العوامل ،
مثلاً مثل الطفل ذاته ، محكومة ومصددة اجتماعياً .

كما يتضح لنا فما زال ذلك النزاع القديم الدائر بين مذهب
التحليل النفسي التقليدي (بالاستاد مرة إلى يونج مرة أخرى إلى
فرويد) وبين مدرسة التفسير المادي (للماركسي قائماً ، ولا تلوح
في الأفق - بقدر ما نرى - إمكانية التوصل إلى حل وسط بين
الاجتماعيين . لا يبقى أمام غير المتخصص غير أن يميل لهذا
الاتجاه أو ذاك ، كل حسب تصورات الأيديولوجية . مماثل ما
نعرفه أننا مدونون لكل من اللذهيين في إدراك بعض جوانب هذا
السؤال : هل ينبغي أن نروي الحكايات الخرافية للأطفال ؟

يقول برنوتو بتليهايس : «يحتاج الأطفال إلى الحكايات الخرافية» .
كان من المتوقع بعد حقبة من النقد اللاذع «للحكاية الخرافية» .
أن يتحرك بندول الساعة في الاتجاه المعاد ، في اتجاه التأييد .
دفع بهذا التحول وتسبب فيه صدور كتاب برنوتو بتليهايس
The Uses of Enchantment (الطبعة الأمريكية - ١٩٧٥) ،
وقد ترجم إلى الألمانية ونشر تحت عنوان الأطفال يحتاجون
إلى الحكايات الخرافية Kinder brauchen Märchen
(شتوتجارت ١٩٧٧) .

يذهب بتليهايس - وهو عالم نفسي أمريكي يدرس سيكولوجية
الأطفال - من الفرضية القائلة بحاجة الإنسان للمعنى . ويرى
أن أهم وأصعب مهام التربية . . . هي مساعدة الطفل على
أن يجد معنى للحياة .

تتميز الحكاية الخرافية عن كتب الأطفال الحديثة التي غالباً ما
تقتصر على مجرد التسلية والاطلاع (كذا) بميزة لا يمكن
تقديرها بشئ . فهي تلقن المعنى للطفل بشكل مبسط ، وتساعد
في التغلب على خيبة الأمل الترجسية ، ومأرق عقدة أوديب ،
وتنافس الأخوة ، وتمينه على التحرر من التبعة الطفولية ، وعلى
اكتساب القدرة على إدراك الواجب .

لا تجاهل الحكاية الخرافية الجوانب المظلمة في الحياة ، ولكنها
تعرضها بالشكل الذي يقو من عزيمة الطفل ولا يبطئ همته .
«تتناول الحكاية الخرافية المخاوف الأساسية في الحياة بشكل جيد
وتجبر بها : حاجة الإنسان أن يكون محبوباً ، والخوف أن يعتقد
الآخرين في عدم جدواه ، حب الحياة والخوف من الموت» .
ويمكن للحكاية الخرافية أن تحقق ذلك ، عندما تشبع البهجة في
النفوس ، وتعلم الطفل في نفس الوقت ، وعندما تستخدم - خلافاً
لطريقة الفروض العلمية المغلقة - كلمات «خاطب الطفل بشكل
مباشر» .

قوبل كتاب بتليهايس من كثير من أُنصار الحكايات الخرافية
ومن عديد من الآباء وكأنه التحليلي أو نزول الوحي . فأخيراً
جاء الشخص الذي يميل للحكاية الخرافية وضماً ، والذي يؤكد
- على النقيض من التفسير المادي - قيمة الحكاية الخرافية في
عملية التكيف الاجتماعي للطفل . وهو ليس بأي شخص ، فهو عالم
له مكانته الأكاديمية وأمريكي أيضاً .

بدون أن نقلل من قيمة كتاب بتليهايس ، يجب أن نشير إلى أحد
أسباب الرواج الواسع الذي لاقاه . فمن السهل أن يساء فهم
الكتاب ، إذا ما تصور البعض امكانية حلهم في غمضة عين لما



شبهة برنتانو ، من رسم لودفيج أنيل جريم ، من أدبيات الحركة الرومانتيكية ، ومن الشخصيات النسائية البارزة في تلك الحقبة . ساهمت في جمع حكايات الأخوين جريم .

حديث مع راوية الخرافات «سيجريد فروه»

هل يمكن أن نقول إنك تنتمي إلى دور البطل أو البطة . وثلك تعيشين من خلال القس مصيرهما في الحكاية ؟

تماماً . ولهذا السبب أيضاً لا أتعلق بالشخص النسائية المستكنة . لا أستطيع أن أقبل بها شيئاً ، ولا يمكنني أن أتحمداً معها . لم أستطع حتى الآن لهذا السبب أن أفسح حكاية دور روزشن Dornroschen . أما شخص الحكايات النسائية التي أحب روايتها ، فهي تلك الشخصيات التي تحمل مصيرها على أكفها . التي تحرر محبوبها . والتي ترحل وحدها من مكان إلى آخر .

ما هو عدد روايات الحكايات الخرافية في ألمانيا الاتحادية في وقتنا الحاضر ؟
بين عشرين وثلاثين رواية .

هل يتزايد العدد أم يتناقص ؟
يتزايد .

يوجد العديد من الآراء حول كيفية قص الحكاية الخرافية . هل يمكنك أن تعطيني علينا بالتحديد أوجه الاختلاف بين تلك المدارس أو الأساليب ؟

هناك مدرسة يتعلق بها عدد من المثاليين ، هؤلاء يتدربون على ممارسة التعلق والافتقار والتحكم في الصوت ، نصحي البيض مرة بالاشتراك في دروس من هذا القبيل . فكل ما اكتسبه في هذا المجال كان من خلال المراتب العملي أثناء عملي كمدرسة . وعندما بدأت التدرب الحقيقي على التعلق وجدت أن أساليب التعلق قد حيرت كثيراً .

ثم هناك عدد من الروايات يلتزم تماماً بالنص المكتوب ، خاصة في رواية حكايات الأخوين جريم . تفسير كلمة أو أخرى يعتبر لديين وزراً جسيماً . أرى في ذلك مبالغة تدعو للسخرية . وهو امر مستحيل ولا يتفق مع جوهر الحديث . خرافة . فالحكاية الخرافية تتغير دائماً أثناء روايتها . ولدنيا المثال في الحكاية الروسية «البقرة صفدة» Zern Frosh لقد وجد منها جملة الحكايات الخرافية الروسية «أفاناسيف» Afanasef سبع صياغات مختلفة . وأكثر ما قلت : الالتزام بالنص المكتوب يؤثر على المضمون ، لأن الحكاية الخرافية تستخدم لغة المجاز والتشبيه .

استمعت إلى عدد من الروايات في إيرلندا وأمريكا الشمالية . ولاحظت أن أسلوبهم في النص يختلف تماماً عن الأسلوب المتبع في ألمانيا الاتحادية . يصاحب رواية الحكاية الخرافية لدينا - كما يبدو لي - نوع من الاحتفال للجيب المصطنع . عندما استمعت إلى بعض الروايات الألمان في المؤتمرات للحكايات الخرافية في «باد كارلسهاغن» ، أحياناً كنت أظن أني أسمع نفسي من الصحف . فقصتي القصة يصاحبها الكثير من التكلف . في حين أن العلاقة بين الراوي والمستمع في أمريكا وإيرلندا أقل توتراً وأكثر طبيعية . إن بعض الروايات عندما يشعرن بضييق شديد حين يأتي أحد المستمعين متأخراً أو يحدث صوتاً أو يسهل أو يتشابه .

بالنسبة لي يمكنني أن أقول أنني أروي كثيراً في بيوت الشباب . ولا ينادر للمستمعون القاعة إلا بعد الانتهاء . ولكنهم لا يحضرون في المواعيد

السيدة فروه . كيف أصبحت راوية للحكايات الخرافية ؟

عشت طموحة بمحاولة بالرعاية . وروي فيها الكثير من الحكايات الخرافية . وخلال زواجي الأول اللز ، بالمشاكل والذي انتهى بالطلاق . لاحظت كيف ساعدني مساعي للحكايات الخرافية وقرائتي لها على الحفاظ على هويتي . درست بعد ذلك أدب اللغة الألمانية وعلم حضارات الشعوب في زيورخ ، واخترت الحكاية الخرافية - عن قصد - موضوعاً رئيسياً لدراستي . ثم عملت بعد الانتهاء من الدراسة كمدرسة في إحدى المدارس الخاصة ، التي تتيج قدراً أكبر من حرية التصرف الشخصي عن المدارس الحكومية . كتبت أفسس الحكايات في دوائر صغيرة من الأصدقاء والمطارف ، إلى أن جاءت الفرصة ودعيت لرواية بعض الحكايات في مؤتمر لياشي معنى الرموز عند في الأكاديمية الإنجيلية في باد بول . كنت قلقة بالطبع خشية الاختناق أمام جمهور كبير من الحاضرين . إلا أن التجربة مرت بنجاح . ومنذ ذلك الوقت تولت علي الدعوات لرواية الحكايات .

ما هي رواية الحكايات الخرافية اليوم على وجه التحديد ؟
أشغل بالحكايات الخرافية ، وأصعبا ، وأحوال تقريباً لنهم الآخرين

وكيف يكون هذا الاشتغال بالحكايات الخرافية ؟

هناك حكايات أفضلها بوجه خاص ، مثل الحكايات الروسية . ودائماً ما أتمتع بالقراءة الدقيقة والتفصيلية لتاريخ البالد الذي اشترت منه الحكاية ، خاصة تاريخه الديني والحضاري . وبالنسبة للحكايات الروسية على وجه التحديد ، فأعتقد أنه من المهم معرفة بعض التفاصيل عن الطوائف الأرثوذكسية للكنيسة الروسية . لأن قصصها قد انتقلت إلى الحكايات الخرافية . عندما تمجني إحدى الحكايات وتأثير في . أتمنى فيها لاستجبابها . ولا بد لي أن أقول إن جمال الحكاية لا يتضح ولا يشع إلا ككلمة مسطوقة وروية . هنا يلاحظ المرء أن الحكاية الخرافية قد انتقلت إليها أساساً عن طريق الأدب الشعبي أو المنطوق .

ما هي الجوانب التي تهمين بها أكثر من غيرها عندما تروين حكاية ما ؟

لا بد للراوي أن يربط شخصيته بالحكاية . أن يعبر عن شخصيته من خلال الحكاية . أن يربط الحكاية بكل جوانبه وأن ينتجج بها انترجاً كاملاً . بهذا فقط يمكن للراوي أن يصل إلى سامعيه . لا أجد غضاضة في عدم التزام الراوي التزاماً كاملاً بالنص المكتوب . بل قد يكون العكس هو الصحيح ، فالتسلق بحرفية النص يعثر بالمضمون .

قلت قبل ذلك إنك تنتمين في الحكاية لاستجبابها . هل يعني ذلك أنك تشعنين بها . وربما تشعنين عن النص الحرفي . حتى يمكنك إبراز بعض المعاني التي تتألق أعجابك . أم كيف تسيير الأمور ؟

تقريباً كما ذكرت . وسأوضح ذلك بشال . في البداية أدرس الصور . وقد استغرق في تأمل الصور . ثم أصاحب البطة أو البطل في طريقه . وعندما تنطرب الأحداث في الحكاية أتوقف مع البطة أو البطل حيث وقف .

بأن العرش ثم إلى السجود ثم إلى الطير . أما التي أروي الحكاية وليس الباحث . ولا تدلي من أن أستطيع استيعابها وتبنيها .

يوحي ما قلته من قبل بأن لك بعض التصورات القيمة عن الحكاية الخرافية . تعددت عن الإيجابية وعن شد أثر الانساق في الحياة . إذا ما سألتك الآن عن رأيك في رسالة الحكاية الخرافية . فهاذا سيكون ردك ؟

ما بأس قلني في الحكاية الخرافية . وما أريد أن أسأله للعرش . وما تدور لي بعيني في الحكاية الخرافية في عصرنا الحاضر قد يكون ما يلي : ليس العقل هو كل شيء . لا يحقق أولئك الذين يستندون إلى عقولهم فحسب مراميم على الدوام . ولكن أولئك الذين يحرّكهم الحب . والحب له أوجه عديدة . قد يكون حب الحبيب أو الحبيبة . وقد يكون حب الأب أو حب الابن . في كل الأحوال يرتحل أبطال الحكايات الخرافية مدفوعين بحبيب . لديهم الشجاعة على الحب وعلى إبداء العواطف . وهم يمشون ذلك نوق كل تنكير عقلي أو قيمة مادية .

تلك شهادة واضحة لا تحتاج إلى مزيد . ولكن على من تصفين الحكايات غالباً ؟ على الأطفال أم على الكبار ؟ أرى أن الجنس جزء من الحب . للأطفال بالطبع سلوكهم الجنسي . غير أنه توجد فروق لا يمكن تجاهلها بالمقارنة مع الكبار .

أروي الحكايات أمام الكبار . وغالباً أمام الش . . . أو فلفل الشباب

من الذي يقوم عادة بدعوتك ؟

هناك نوع من دعاية التناقل على الأسن . فحتى الآن لم أسع للحصول على دعوة ما . وعموماً تأتي الدعوات من بيوت الشباب والمدارس والمكاتب والسجون .

هل مرت عليك تجربة غيرت فيها الحكاية الخرافية من حياة السان ؟

نعم . حدث هذا في أحد السجون . دعائي في إحدى المرات الطيب النفسي للسجن . ولم يسمنا الوقت قبل أن يبدأ في الاتفاق سبياً على البرنامج . وعلى أن الأولاد هم عادي ألا أحد في برنامج سبق . بل أستعني ما أرويه من الجور الذي يسمع الي . وغالباً ما تكون النتيجة طيبة . في تلك المرة رويت حكاية خرافية إيرلندية . تسحر فيها روحه الأب أطفال زوجياً . وتوصلهم جميعاً إلى بصمات . وفجأة انفتحت إحدى السجيات في بكاء ونحيب متصل . ولقد ذكر لي كل من الطبيب النفسي ومنذوبة السجيات أن تلك المرة قد تكلت طفلًا . وهي طوال فترة السجن لم تسمع لأحد بأن يبادلها الكلام . وشعر الاثنان للحظة بالقلق . من أن تقص علي المرأة غائبة . بعد انقضاء حوالي أسبوع اتصل بي الطبيب النفسي ليخبرني أنه قد وفق لأول مرة في الحديث مع تلك المسجينة عن جريمته . وقد ذكرت له فيما ذكرته أنه قد وضع لها من خلال استماعها للحكاية الخرافية كيف أتت لغتها . ومنذ ذلك الحين وهي تذهب بانتظام للطبيب النفسي بحثاً عن العلاج . وعندما زرت السجن مرة ثانية حتى تلك المسجينة بدودة وطلبت مني أن أرسلها .

يتزايد الاهتمام في السنوات الخمس أو الست الأخيرة بالحكاية

المعددة . لا أحد في ذلك سب إلا بارع . ربما أثبتت قبلاً . أنني هذا أو كذا سيرة رأس . ثم أسمر في مواصلة الحكاية عموماً يطيب لي دائماً أن أروي للش . معجبهم أكثر حيوية وحياة . وهم أكثر تحملاً . ولا يصحسون من الضحك . ويعجبون الدعايات الخفية التي تمتلئ بها الحكايات الخرافية أسرع من الكبار .

هل تخوّلين لنفسك الحق في تعديل تفاصيل الواقع في نص مطبوع للحكاية الخرافية أثناء روايتها . أن تزدي شيئاً من حدة الانفعالات أو أن تسيهي في وصف المناظر ؟ هل يجوز للراوي أن يسطي لنفسه مثل هذه الحرية ؟

نعم . وأعتقد أن ذلك أمر مشروع . وأسألك مثلاً . من مجموعة الحكايات التي أرويها . حكاية خرافية فرنسية . تدور فكرة الأحداث فيها حول أزمة لي مع ابته . كان الابن في البداية تافهاً لا يرجي منه خير . ثم أصطح من نفسه مع الأيام . غير أن الأب كان ينهه دائماً . حرر الابن البلاد من كل متاعبها وعنايتها . ثم رحل ليحلب زيتونة ذهبية تقضي على الطاعون . في النص المكتوب الذي وجدته . يعود الابن من رحلته ليحلب الأب على فرش الموت . بعد موت الأب يستلي الابن العرش ويصعد ملكاً طاماً وعادلاً . ولكنه لا يجد طمعاً للسعادة في حياته . فثوب أبيه قبل أن يملأ وضاه عنه . تلك خاتمة غير متعادية في الحكايات الخرافية . وكان رأيي أنني لا أستطيع روايتها هكذا أمام الش . ربما كانت ليصمم مشاكل مشابهة مع أبياتهم . وبذلك أكون قد انتزعت منهم الشجاعة على مواجهة الحياة . أعتقد أن أهم ما في الحكاية الخرافية هو خاتمتها الإيجابية . التي تشد من أثر الإنسان في حياته . وتفتح على ألداء . مشاعره . لذلك قررت تغيير الخاتمة حتى ولو تعرضت لمهاجمة البعض . وما رويته هو : كانت راحة الزئبق الذهبية قوياً . حتى أن الملك الأب قد ردت إليه الحياة . واستبان له مدى الظلم الذي لوقته بابه فتنازل عن العرش . ثم ردت بعد ذلك في فرنسا على كتاب حكايات خرافية قديم جداً يتضمن نفس الخاتمة التي رويتها بالضبط .

إذاً فأنت تعدلين أحياناً من الأحداث عندما تجدين – تبعاً لاحتساسك بالحكاية الخرافية – ضرورة لذلك . ليس لدي شخصياً ما أعتقد في ذلك . فلنتذكر أن الحكايات الخرافية الشعبية قد تناقلها الرواة شغافاً أكثر من ترجمة أو خمسة عشر عام . وبعضها لمد أطول . هناك بالضرورة تغيرات قد طرأت على النص الأول بالفعل . سواء مصادقة أو عباداً .

ولكني أحرص كل الحرص على التزم اللغة فيما أقوم به من تعديلات . أنا لا أغير كيفاً يطيب لي . وأسألك مثلاً . في إحدى الحكايات الخرافية الروسية تذهب البطلة إلى الساحرات الثلاث . وتصل منهن على ثلاث من العطايا . البطلة الأول نول للزول . والثانية إطار للطير . أما البطلة الثانية فكانت سلة مليئة بالبيض . وهو ما لا أستطع أبداً أن أقوم به . بالساحرات الثلاث يرمزن إلى «دروببات الأم – الثلاث» . لذا فلقد عدلت البطلة إلى نول تسج يسج وحده فمشتاً فضياً . بعد ذلك بفترة تبين لي أن سلة البيض لم تكن إلا خطأ في الترجمة .

إذا افترضنا أن أحد الباحثين قد أثبت أن لسلة البيض مدلولاً محددًا في الحكاية . هل ترجعين عن التعديل الذي قمته به ؟

بالطبع لا . سوف أبقي على التعديل . فالبينة الصحيح من وجهة نظري هو



عيد لله جبر (لبنان) ، رسوم قسبية ، زيت ، ١٩٧٠ .

الجغرافية ، وتصبح القاعدة لتشمل مجموعات أكبر من المستعمرين .
كيف تفسرين هذه الظاهرة ؟

أولاً وقبل كل شيء ، لأن الحكاية الجغرافية هي اللون الوحيد من ألوان الأدب الذي يتناول كل الفئات الاجتماعية . السبب الثاني يرجع إلى أن العقبة الزمنية السابقة قد طغى عليها الطابع المقلتي بشدة . ونحن نتجاوز الأمور - كما يعلمنا التاريخ - حدودها المقبولة ، يتحرك بتدول الساعة في الاتجاه المضاد . واعتقد أننا نمشي الآن مرحلة من استعادة الوعي بالروحانيات والمشاعر .

أليست الحكاية الجغرافية هي العدو لكل عقلانية ؟

كلا ليست عدواً . فالتضاد لا يعني المدلوله . وأنا لا أهتم بالحكايات الجغرافية وحدها ، بل أنا ضد كل أشكال الانحصار على جانب واحد في الحياة .

* روبرت الأم Muttergoethallen أو Maïroun هي آلهة أنثوية تجلب البركة وتذكر دائماً بالعدد الثلاثي . وقد انتشرت عبادتها في الأراضي الهرمائية والكثبية - خاصة في مناطق الراين والدانوب - بعد أن انتقلت إليها من روما . غير أن أصولها ترجع إلى الديانات الشرقية القديمة السلفية لديانات التوحيد .

عويد الستاد

خرافة شعبية من شبه الجزيرة العربية*

رواها عبد الرحمن بن فهد الهواري ودوتها بأسلوبه عبد الكريم الجيهمان ونقلها عنه في صيغة لغوية موجزة

اشتاقك الى أهلها ووطنها فطلبت من الأسود أن يسافر بها لزيارة أهلها .

ولم تمض أيام حتى أخذ الأسود زوجته وسافر بها الى أهلها وهما يحملان الهدايا والتحف . بهر الوالدان والأقارب ، فيها هي ابنتهم تعود اليهم في غاية الروعة والجمال والصحة . الأمر الذي أشعرهم بأن ابنتهم سعيدة بهذا الزواج . راضية كل الرضا بهذا العبد الأسود .

وكان لهذه الزوجة أخت ذكية تريد أن تعلم من أختها أسرار معيشتها مع هذا الزوج الأسود . وكيف يعاملها ، وما هي طريقة حياتها معه . وبدأت هذه الأخت تتربص الفرصة المناسبة للخلوة بأختها . ولما سحت الفرصة سألته عن هذا الزواج وهل هي سعيدة به أم شقية . فقالت الزوجة : بل سعيدة وأعيش مكرمة في قصر عظيم مليء بالخدم والحشم . وهم يأتهمون بأمرى ، ويقومون على خدمتي ليل نهار .

وهذا العبد الذي هو زوجي بمثابة أخي . يعزني ويكرمني ويعرص على راحتي وسعادتي . وهم يشعرون طريقة لطيفة عند النوم . فإذا جاء موعد نومي ، جاءوا لي بكأس من الماء ، فإذا شربته ذهب في نوم عميق وأحلام سعيدة لا أصحو منها إلا في صباح اليوم التالي . . . وحين أصحو أجد الخدم من حولي . هكذا أعيش . . . على هذا المنوال يوماً بعد يوم بلا تغيير ، وقد ألفت ذلك واعتدته . فقالت لها أختها : إذا عدت مع زوجك ، وجاء موعد النوم وقدموا اليك الكأس ، فتظاهري بأنك تشربينه ، ثم صبيه بين ثوبك وجلدك . . وتظاهري بأنك قد شربت الكأس ونمت . ثم أنظري ماذا يكون .

فقالت الزوجة : سوف أعمل بما تقولين ، وسوف أرى ماذا يكون .

قالت الجدة : هنا هاك الواحد والواحد الله في سماء العالي ، والى هنا هاك المائلة المؤلفة من أب وأم وثلاث بنات كلهن قد بلغن سن الزواج . . وقد تقدم لخطبتين كثيرون إلا أن الوالد كان يرفض لأنه يرشح بناته لمن هو أفضل .

وكانت البنت الصغيرة هي أجملهن ، فقد حباها الله بقولم معتدل وجبين مشرق ووجه كأنه فلق قمر . . ولم يشعر والد الفتيات ذات يوم إلا برجل أسود غريب يتقدم إليه ، ويخطب منه ابنته الصغيرة . فاعتذر بأنه لا يستطيع أن يزوج الابنة الصغرى قبل أخواتها الكبريات .

الغاطب عبد أسود بينما المخطوب منه ينتمي الى قبيلة من قبائل العرب لا تزوج بناتها إلا لمن هو في مستواها من الأصالة في النسب . . ولهذا رفض الأب الخطبة . . ولكن العبد ألح ، بل هدد الوالد بالقتل إذا لم يزوجه ابنته الصغرى ! وأحس الأب بالخطر ، وأحس في لهجة الرجل بقوة وتصميم على بلوغ ما يريد ، فخشي من عواقب هذا التهديد الوخيمة واستجاب للخطبة .

زفت الفتاة الى زوجها دون أن تسأل ، فليس للفتاة رأي في مثل هذه الأمور . . وإنما المرجع لوالديها ، أو الحق لوالدها وحده . .

مكث العبد مع زوجته بضعة أيام بهوار أهلها ثم استأذن للرحيل بزوجه الى بلده والى أهله وذويه ، ووافق الوالدان مرضين . وسافر العبد بزوجه ، وأسكنها قصرًا كبيرًا واسعًا مليئًا بالخدم والحشم والخاصة والاتباع . فبهرا ما رأت فيه من أُناس وترف ونعيم . وعاشت في هذا القصر العظيم لاعمل لها ، فكل شي . يأتيها بلا جهد ، ما عليها إلا أن تأمر .

عاشت هذا الجو الغريب المريح فترة من الزمن . ثم

* «أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية» . إخراج عبد الكريم الجيهمان ، المجلد الثالث ، الرياض

بعد انتهاء الزيارة سافر الأسود بزوجه الى ذلك القصر المعبود فوصلوا اليه ليلاً . . كان الخدم والحشم في انتظارهما فخلعوا عن الزوجة ملابس السفر ، وألبسوها ملابس النوم وقدموا اليها الطعام . ثم تيبأت الفتاة للنوم فجاؤوا اليها بكأس الماء المعتاد ، فظهرت بأنها تشربه ، بينما هي قد صبت في جيبها .

نامت أو تظاهرت بأنها ذهبت في نوم عميق ، وأقبل اليها بعض الخدم ، وأخذوا يهزون رأسها ، ويقرونها في مواضع من جسمها ليتأكدوا من نومها ، وهي تألم ولكنها تمسك أنفاسها ، وكأنها نائمة مخدرة .

لم تساور الخدم رغبة ما ، فذهبوا عنها وتركوها وحيدة على سريرها ، ولم تشر الفتاة بعد لحظات إلا بشاب أبيض جميل الصورة يدخل عليها في غرفها ويقترب من سريرها . فهضت الفتاة بحركة لاشعورية . . ونظرت اليه مبهورة بجماله وبادرتة بقولها : ما اسمك ؟ فقال لها الشاب ، هل تسألين عن اسمي أم عن جسمي ؟ فقالت الفتاة ، بل أسأل عن اسمك .

وكرر الشاب سؤاله ثلاث مرات . . وهي تصر على أنها تسأل عن اسمه لا عن جسمه . فقال لها الشاب في المرة الثالثة إن اسمي عويد السداد فص ملح وذبل . ثم بدأ الشاب يخفي عن نظرها شيئاً فشيئاً حتى غاب عنها تماماً . وما هي الا لحظة حتى وجدت الفتاة نفسها وحيدة في صحراء قافلة موحشة . اختفى القصر واختفى جميع من فيه ، ونظرت الفتاة حولها فلم تر أشداً ولم تسمع إلا صوت الريح . نهضت ترتجف من هذه الوحدة التي لم تألفها ، قلقة من هذه الصحراء الموحشة التي لا تدري ماذا يصادفها فيها . مضت خائفة ترتقب في كل لحظة أن يهجم عليها وحش من وحوش الصحراء أو وحش من وحوش البشر . وواصلت السير مجدة فيه ، لعلها تجد قرية ، أو تجد مضرباً من مضارب الأحياء الذين يسكنون في الصحراء .

استمرت في السير وقد نال منها التعب . . وشرعت بالاعياء . وعندما اوتفتحت ذلت مرة على تل مشرف أبصرت أمامها مدينة كبيرة محاطة بالزارع والبساتين ، ففرحت بالنجاة . دخلت الفتاة للمدينة ، وجعلت تتجول في شوارعها بحثاً عن منزل تلجأ اليه . . حتى يهيء الله لها فرجاً ومخرجاً .

ومرت بيت أملت في أهلها الخير . ورجت أن يكون في التجانيات اليه ما يخفف من مصابها . . دقت باب البيت ففتح لها شخص لم يكن غريباً عليها . . إنه عويد السداد الذي عرفها وعرفته . واستقبلها بفرحة وبشاشة . وقال عويد للفتاة ادخلي . . ولكن والدته رفضت دخول هذه الفتاة الجميلة الغريبة الى دلوها ، إلا أن عويد السداد قال لوالدته محاولاً إقناعها : يا والدتي العزيزة إن هذه فتاة غريبة وفي إيوائها أجر ومثوبة ، كما أن هذه الأيام هي أيام زواجي وسوف تكون هذه الفتاة خير عون لنا على ما يتطلبه الزواج من عمل واستعداد وتنظيم .

فالتفتت الأم وسمعت للفتاة بالدخول ، وقالت فلاستخدما في تنظيف المنزل وتسيق الفرش ، وتضييد الأواني . قدمت الأم للفتاة الغريبة مكتبة مكللة أطرافها باللؤلؤ والمرجان . وقالت لها خذي هذه المكتبة ونظفي بها البيت . ولحرصي على أن لا تسقط منها حبة واحدة ، وإن سقطت حبة فسوف أعاقبك أشد العقاب .

أخذت الفتاة المكتبة وشرعت في تنظيف البيت بحرص وحذر خوفاً من تساقط حبيبات اللؤلؤ والمرجان . . ولكن الحبيبات بدلت تساقط الواحدة تلو الأخرى . . وأحست الفتاة بأنها وقعت في المحذور وأن عقابها شديد . وإن لم تعرف ما هو العقاب ولا كيف سيقع عليها . وبينما هي في هواجسها أقبل عليها عويد السداد في غفلة من أمه . . فتناول المكتبة وأعاد حبيبات اللؤلؤ والمرجان الى أماكنها ثم كس البيت . . فلما انتهى سلم المكتبة الى الفتاة .

ذهبت الفتاة الى أم عويد وأخبرت بها بأنها قد أتمت مهمتها وأن المكتبة سليمة . . فأخذت الأم منها المكتبة وفحصتها . . فوجدتها سليمة . وتجولت في المنزل فوجدتها نظيفاً ، ففرحت بهذه الفتاة الشبيطة الذكية التي سوف تكون خير عون لهما فيما يتطلبه زواج ابنها عويد من أعمال .

سألت الأم الفتاة ها تعرفين ابني عويد . وكان عويد قد حذرها أن تخبر أمه بأنه يعرفها أو أنها تعرفه . فقالت الفتاة إنني لا أعرفه . . كما أنه لا يعرفني . أخذت الأم هذا الكلام مأخذ الصدق . . وقالت للفتاة

وبعد فترة من الوقت خشيت أن تتأخر ، فتعرف أم عويد ما صنعت ، فطلبت من المغاريت أن يمودوا إلى علبتهم . ولكنهم رفضوا واستمعوا في طلبهم وزمهرم .

داخل الخوف قلب الفتاة ، وأيقنت أن أمرها سوف ينكشف ، وأن عقابها شديد ، ولم تشعر إلا بعبود السداد يأتي إليها . . ويتناول العلبة فيفتحها . . ثم يتلو بعض التعاويذ وينطق بكلمات لا معنى لها ، وإذا بالشياطين تدخل في العلبة طائفة مختارة ، فيفلقها ثم يسلمها للفتاة مع الطبل والمزامير ، ويأمرها بالاسراع إلى أمه حتى لا يداخلها الشك .

فأخذت الفتاة هذه الأشياء وأسرت إلى أم عويد وهي خائفة وجللة ، فأخذتها أم عويد ولم تقل شيئاً . وتجمع الأهل والأقارب حول أم عويد . . قبل موعد الزواج ، فصارت تفرق عليهم الهدايا التي أعدتها لهذه المناسبة .

هدية كل واحد من الحاضرين غزرة وصدرة وسروال إذا كان رجلاً ، أو شيلة بدل الفتاة إذا كانت امرأة . كانت الهدية نادرة وقيمة ، وتحفة لا نظير لها في البلاد .

عمت الهدايا جميع الحاضرين ، أما الفتاة الغربية فلم تحظ بشيء . فخر ذلك في نفسها وأحست بالضعة ، وتحفرت للكلام ، وقالت لأم عويد بلهجة يخالطها الأسى :

وأنا يا خالتي ، أين نصبي من هذه الهدايا ؟ فأجابته المجوز : إنها لا تصلح لك ، ولكن عويد قال لأمه : اعطيها يا أمي مثل غيرها من الناس ، فهي غريبة وحق إكرامها . كما أنها تعمل في هذا البيت ليل نهار . . فأعطتها أم عويد شيلة وصدرة وسروال . . ففرحت الفتاة بها فرحاً شديداً . اقترب موعد الزفاف فأشعلت الشمعات وأقيمت الزينات . وانتبه عويد فرصة من انشغال الزائرين والزائرات ، وقال لزوجته الأولى وهي الفتاة الغربية . . إنني سوف أطفيء جميع الشمعات إلا شمعتك ، ثم إنني سوف أنطفئك وأهرب بك عنهم وأهرب بنفسي عن هذه الزوجة الجديدة التي تريد أمي أن ترغمني عليها ، لأنها تمت لها بصلة القرابة . فوافقت الفتاة .

أطفأ عويد الشمعات إلا شمعته الغربية . . ثم اغتم الفرصة المناسبة فأخذ الفتاة وفر بها هارباً .

وعندما علمت والدة عويد بما جرى غضبت غضباً شديداً على ابنها ، وعلى هذه الفتاة التي قوضت جميع مساعيها في زواج

خذي هذا المنخل وضعي فيه الماء ورشي به جميع غرف المنزل وطرقاته ولكن يجب أن يكون الرش متساوياً فلا يزيد رش مكان على مكان آخر .

فأخذت الفتاة المنخل . . وصبت فيه الماء . . وصارت ترش طرقات المنزل وغرفته . . ولكنها لم تستطع أن تجعل الرش متساوياً . .

شعرت الفتاة بأنها سوف تحقق في تجربتها الثانية . ولكنها لم تشعر إلا بعبود السداد يأتي إليها في غفلة من أمه ، فيأخذ منها المنخل ويضع فيه الماء ثم يرش جميع غرف المنزل وطرقاته رشاً متساوياً لم يزد فيه مكان على مكان آخر . وعندما انتهى سلم المنخل للفتاة وقال لها خذيه وإذهبي به إلى والدتي وقولي لها لقد أنهيت مهمتي كما أمرت .

تمجبت الأم من مهارة هذه الفتاة . . ولكنها شككت أن تكون تعرف ابنها عويد . . وإن عويد هو الذي يساعدها على هذه الأعمال .

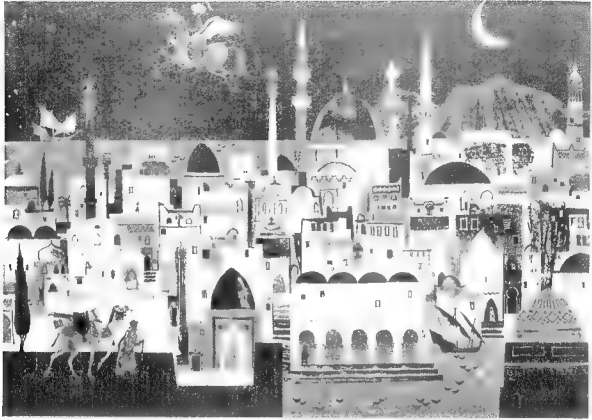
فقال الأم للفتاة : إنك تعرفين ابني عويد . . فقالت الفتاة لا والله إنني لا أعرفه . . كما أنه لا يعرفني ، فأخذت الأم هذا الكلام فتصية مسلمة . . وقالت للفتاة إذهبي إلى أختي في بيتها وسلمي عليها . . وقولي لها أن تعطيك الطبل والعلبة والمزامير ثم أتييني بها مسرعة .

فذهبت الفتاة إلى دار الأخت وسلمت عليها وطلبت منها الطبل والعلبة والمزامير فقالت الأخت للفتاة : هل تعرفين عويد السداد ، فقالت لا والله إنني لا أعرفه فسلمت لها ما طلبته . ولكنها أثناه الطريق قالت لنفسها : لماذا لا أفتح هذه العلبة لأرى ما فيها . . فلن تمجزي الحافظة على ما فيها . . وإعادة غلقها كما كانت .

واستحسنتم الفكرة ودفعها حب الفضول إلى أن تفتح العلبة . فتحت الفتاة العلبة . . وكانت تؤمل أن تجد بداخلها أنواعاً من الحلي أو الجواهر الثمينة أو المأكولات اللذيذة . إلا أن الذي وجدت غير ذلك .

فلم يربحها عندما فتحت العلبة إلا خروج ثلاثة شياطين منها ! فأخذ واحد منهم الطبل وأخذ الآخر المزامير . . أما الثالث فقد صار يرقص ويغني على أنغام الطبل والمزامير .

دهشت الفتاة من هذا المنظر . . وشغلها هول المفاجأة عن نفسها وعن التفكير في إعادة المغاريت إلى العلبة .



مدينة شرقية تجمع بين العناصر المختلفة التي ترد في الحكايات الشعبية . عن كتاب « حوالب تاريخية لأدب الشرق » (دار نشر تينمار ، شنوتنارت) .

من فرط الالعام . يكاد النوم أن يصرعها وهي تغالبه ،
وتأمل في كل لحظة أن يفيق عويد من غيوبته .

استمرت على هذا الحال تسعة وثلاثين يوماً . . . وممر بالقرب
منها حي من أحياء العرب منتقلاً من مكان مجذب باحثاً
عن مكان منخصب . وكان مع أفراد هذا الحي جارية
فاشترتها الفتاة ، ودفعت لهم حليها ثمناً لها . ومضى الحي
في طريقه وبقيت الجارية مع سيدتها الجديدة .

قالت الفتاة للجارية : تعالي فاجلسي في مكاني ، وضعي
رأس عويد على فخذك . . . وراقبي مراقبة تامة . أما أنا
فسأنام بضع ساعات ، فإن استيقظ قبل أن استيقظ أخبريني .
ونامت الفتاة في غار قريب منها . . . واستغرقت في نومها .

تمت الأربعون يوماً . . . واستيقظ عويد من نومه الطويلة .
فوجد رأسه على فخذ فتاة . ولكنه رأى وجهاً جديداً أنكره
ولم يعرفه . وقال عويد للجارية من أت ، فقالت أنا

ابننا على قريبتها . ونشئت سحرها . . وقالت اللهم احبسه بين
جبلين أربعين يوماً لا هو حي فيرجى ولا ميت فينسى .
سقط عويد بين جبلين منعى عليه وحيداً في الصحراء ،
ليس معه إلا هذه الفتاة المسكينة التي ليس لها حول ولا
طول . . ولا مفر لها في مثل هذه الحالات إلا اللجوء إلى
البكاء والتعجب . ولكن ماذا يجدي البكاء والتعجب . . أمام
أمر واقع لا مفر منه .

وضمت الفتاة رأس عويد على فخذها وأنامته عليها . . وبقيت
هكذا منتظرة ساعة الفرج التي يغيب فيها عويد من غيوبته .
ومر يوم ويومان وثلاثة ، وهو لا يفيق . إنه حي يتنفس . .
ولكنه ينط في نوم عميق متواصل . فاستمرت الفتاة على
حالتها تاركة رأسه على فخذها وهي لا تنام ولا تفارق
مكانها منه . . خوفاً عليه من حشرات الصحراء وسباعها .
وطال انتظار الفتاة وهي على هذه الحالة من البكاء والتعجب ،
واليقظة ، وقلة الطعام والشراب . . وأخذ منها التعب مأخذه

زوجتك . فقال عويد ولماذا أنت سوداء . فقالت من لعن الشمس .

قال لماذا تنير كلامك ولهجتك . فقالت الجارية من الجوع والظما وقلة الطعام والشرب . فقال عويد ولماذا أرى شمرك مفلأ ؟ فقالت الجارية من قلة الريح .

اتتبع عويد بهذه التحليلات . وسار بصحبة الجارية الى المدينة وترك زوجته الوفية في الصحراء وحيدة لا أنيس لها ولا مساعد . وعاش مع الجارية على أنها زوجته .

أما الزوجة فإنها عندما استيقظت بعد فترة طويلة لا تدري ما مقدارها . نظرت حولها . رأت للمكان خالياً . نظرت يميناً وشمالاً فلم تر أحداً . . فقصت الأثر فوجدت أن عويد قد مشى هو والجارية متجهين الى إحدى الجهات .

حملت الفتاة أفراسها ، واقتفت أثرهما ، وواصلت سيرها بكل جد ونشاط حتى وصلت الى المدينة التي دخلها . . واختفى الأثر عنها مع تزامن الآثار في المدينة .

هداها تفكيرها الى أن تذهب الى إحدى المجازر . فتطلب منها أن تأويها وتؤكلها وتشربها حتى يحسن حالها . ثم تكسوها وتبيعها بالثمن الذي ترغبه على أن يكون الثمن للمجوز . وأملت أن يشتريها عويد . . فتعود اليه بطريقة طبيعية مشروعة .

مكثت الفتاة عند المجوز بضعة أيام ، فلما حسنت حالها . . وعاد اليها رونقها وجمالها ، ألبستها المجوز كسوة فاخرة وعرضتها للبيع .

وجاء عويد الساد فاشترها وأخذها الى بيته وهو لا يعرفها ، بينما هي قد عرفته . وأدخلها في بيته . . فوجدت الجارية في البيت ففرفت كل واحدة منهما صاحبها . ورفضت الزوجة المزيقة بقاء هذه الجارية عندها .

فقال عويد لقد اشتريتها بشئ رخيص . وقد تم البيع ولا سبيل الى ردها الآن ! فقالت الزوجة المزيقة إنه لا عمل لها عندها إلا تنظيف الحمامات . . فقال عويد فليكن هذا عملها حتى تحتاجين اليها في أي عمل آخر . .

وقالت الزوجة المزيقة للجارية إن عملك أن تنظفي الحمامات كل يوم سبع مرات !

فقالت الجارية سمماً وطاعة . . وبدأت في عملها دون اعتراض أو شكوى .

جاء اليوم الثاني فأخرجت الجارية من حقيبتها الشيلة التي كانت أهدتها اليها أم عويد . ورأت الزوجة المزيقة هذه الشيلة فأعجبها أيما إعجاب . وطلبتها من الجارية فقالت الجارية إن هذه الشيلة ثمينة جداً وهي هدية لي خاصة . . وأرى من الواجب علي أن أحفظ بها ، وأن لا أفرط فيها لا بمن ولا بشئ .

ولكن الزوجة المزيقة ألحّت عليها . وبالغت في طلب هذه الشيلة . فقالت الجارية إنني إذا أردت أن أفرط في هذه الشيلة فلا يمكن أن أفرط فيها مجاناً . . فقالت الزوجة المزيقة أطلبني ثمناً لها ما شئت .

فقالت أن تسمح لي بأن أنام بذلك مع سيدي ليلة واحدة فقط . فوافقت الزوجة المزيقة على هذا الطلب وأعطتها الجارية الشيلة .

جاء الليل . . وقرب موعد النوم فأسقت الزوجة المزيقة زوجها عويد كأساً من المخدرات فذهب في غيبوبة وجامت الزوجة المزيقة فقالت للجارية اذهبي الى سيدك ونامي عنده . وجامت الجارية الى سيدها وهي فرحة مستبشرة فقد أتاحت لها الفرصة لكي تكاشف عويد بأمرها وأمر هذه الجارية للمتدبة التي اغتصب منها حقها وادعت ما ليس لها . ولكن الجارية وجدت عويد ينفذ في نوم عميق . . فبقيت بجواره وهو تردد هذه الكلمات لملها توقظه :

يا عويد الساد . . يا ما انشغل قلبي عليك وذاب ! ويا ما صالت مجانين وعشاق ! حتى لقيتك بعد شدات وصواب ! وأنا الآن بجنبك لكن القلب بحجاب !

واستمرت الجارية في ترديد هذه الكلمات بصوت حزين ، ولهجة مؤثرة حتى طلع الفجر وعويد ينفذ في نومه ، ولا يدري بشيء مما حوله .

وجاء الصباح فخرجت الجارية . . وقد خسرت شيلتها ولم تبلغ الغرض الذي قصدت اليه . وذهبت الى عملها المعتاد واستمرت فيه وهي صابرة مثابرة لا تبدي أي تأفف أو اشمئزاز .

انتهت من عملها وأخرجت السروال الذي كانت أهدته اليها أم عويد . . وجعلت تقلبه وتلبسه تارة وتخلعه أخرى لتلفت اليه نظر الزوجة المزيقة . . وكان سروالاً نادراً حقاً . . لا يوجد للبيع مثله بأبي ثمن من الأثمان .

ليكاه صاحبه .

فقال عويد سوف أرتب الوضع في هذه الليلة .

وأخرجت الجارية الصدرية ، وهي آخر سهم في الكنانة .

وجعلت تقبلها وتلبسها تارة وتخلعها تارة أخرى . . فرأتها

الزوجة المزيفة فأعجبها . . وطلبتها من الجارية فقالت أعطيك

إياها على شرط أن تسمحي لي بالنائم عند زوجك . .

فوافقت وأعطتها الصدرية .

جاء الليل ، وتياً عويد للنائم . . وجاءت الزوجة المزيفة

بكأس المخدر وقدمته الى عويد ، وتظاهر بأنه شربه بينما

صبه بين ثوبه وجسمه ، ثم تمدد على سريره وتظاهر بأنه

ذهب في نوم عميق . . وجاءت الجارية وجلست بجواره

وعويد يحس بجلوها . . ولكنه أبقي نفسه على عادتها

ليرى ويسمع ما يدور حوله !

وعندما جاء آخر الليل جعلت الجارية تردد تلك الكلمات

التي اعتادت ترديدها . . وعويد يسمع كلامها . . ويعي

مانيها . . وما أن أنمت الجارية تلك الكلمات حتى قام

عويد من نومه وسألها عن سبب وجودها عنده بدل زوجته . .

فأخبرته بقصتها وقصة زوجته المزيفة . . استمع الى القصة

وهو يتعجب من لعب المصادفات بمصائر الناس ومقدراتهم .

وأخذ منه النيط والغضب كل مأخذ نحو تلك الجارية

النادرة الثانية . . وتحت طائلة هذا الغضب الجارف قبض

على تلك الجارية وذبحها كما تذبح الشاة . ثم حفر لها

حفرة في أحد أركان فناء داره ودفنها . وعاش عويد مع

زوجه القديمة ورزقا أولاداً . . وعاش الجميع في سبات

ونبات . . حتى جاءهم هادم اللذات وفرق الجماعات ! !

أعجبت الزوجة المزيفة بهذا السوال وقالت للجارية أعطيني
هذا السوال . . فقالت الجارية إني أعطيك إياه بشرط أن
تسمحي لي بالنوم عند سيدي ليلة واحدة .

فوافقت الزوجة المزيفة على ذلك وأخذت السوال وجاء موعد

النوم وأعطت زوجها كأساً من الماء فيه مخدر فنام نوماً

عميقاً . . وقالت للجارية اذهبي فنامي عند سيدك .

فذهبت اليه فوجدته يغط في سبات عميق . . لا يشعر

معه بوجودها . . فأخذت في الكاء والتعجب وترديد

الكلمات التي قالتها في الليلة الماضية . . ولكن بصوت

حزين . . وقلب مجروح الى أن جاء الصباح ، فخرجت من

عنده بدون جدوى .

وكان بيت عويد هذا في قلب المدينة . . وكانت حوائط

أهل الحرف من خبازي وبنجارين وحذادين وحلاقين كلها

مجاورة لبيت عويد ومحيطه به .

وعندما أحضر لهم الخباز الخبز وجدوه محروفاً . . والغسال

عندما أحضر لهم الملابس وجدوها غير نظيفة . . والخباط

عندنا أحضر لهم الثياب وجدت خياطها غير مثقنة !

وسألهم عويد واحد إثر واحد عن السبب . فقالوا له جميعاً

إن السبب هو صوت حزين يصدر من بيتك طيلة ساعات

الليل . . إنه صوت إنسان مجروح . . يعاني من آلام جراحه

ويردد كلمات تعبر عما يعانيه من آلام مبرحة . وهذه

الكلمات هي :

يا عويد السناد . . يا ما عاف قلبي عليك وذاب . . ويا ما

صليت مجانبين وعشاق ، إلى آخره .

ألا تسمعه إنه يصدر من بيتك . . وإن جميع المجاورين

ليبتك يسمعونهم ، ويتابعونه ، ويتألمون من آلامه ، ويكون



الحكاية الخرافية الشعبية

عرض تاريخي

يقول هاينس روليك H. Röllecke في هذا الصدد : لا بد أن نصحح التصور الخاطئ ، وهو أن الأخوين جريم قد رحلوا من مكان إلى مكان يجمعان الحكايات الشعبية ، وأنهما قد نقلتا حكاياتهما عن فلاحات عجائز وعن محاررين قدامى . ولكن الحق أن الأخوين جريم قد بدأ اهتمامهما بالحكايات الخرافية أولاً عام ١٨٠٦ ، وأنهما كانا يتسلان بالنمط ، وأن روث الخرافات هم الذين ذهبوا إليها في منزلها بمدينة كاسل .

من أبرز رواة الحكايات الشعبية شارلز بيررو Ch. Perrault فقد نشر قبل الأخوين جريم بفترة طويلة - في عامي ١٦٩٦/١٦٩٧ ، مجموعته الشهيرة روايات وحكايات الزمان القديم Histoires ou Contes du temps Passé التي كان لها تأثير عظيم في أوروبا بأجمعها . ونسب نرف عنه أنه كان على دراية كبيرة بأدب «الكولبورتاج» . وهو الأدب الشائع الذي كان الباعة الجواله يبيعونه على أبواب المنازل .

إن أسلوب هذه المجموعة لا يدع مجالاً للشك بأن «بيررو» لم يستهدف قص الحكايات الشعبية كما كانت تروى على لسان الشعب آنذاك ، وإنما قد قام استناداً إلى النصوص الشفوية وإلى الأدب الشائع الذي كانت المطابع تنتجه بإعادة صياغة الحكايات الخرافية التي قدمها في مجموعته .

وأيما كان الأمر فعلياً أن نتذكر دائماً أن تلك النصوص المطبوعة للحكايات الشعبية تحمل طابع وأساليب وخبرات «المحققين» الذين أخرجوا النصوص مجمعة ، مثل بيررو والأخوين جريم .

بمعنى آخر أنهم لم يعرفوا ما يسميه علم الشعوب مفهوم جماعية الرواة : أي اجتماع مجموعة من الناس من الفلاحين أو الحرفيين من أجل تبادل الروايات ومن أجل الاستماع إلى الآخرين ، باعتبار ذلك من أهم وسائل التسلية وقضاء أوقات الفراغ المتاحة لهم . وحتى لو افترضنا أن الأخوين جريم قد شاهدوا حلقة من هذه الحلقات فمن البديهي أن هناك فئة طبقية تفصلهما عن مجتمع الرواة هذا ، فقد كان الأخوان عالمين ومتخصصين في فن المكتبات .

ومن جانب آخر نعرف أن مثل هذه الحلقات التي يجتمع فيها الرواة والمستمعون قد عاش في بعض أنحاء أوروبا حتى القرن الماضي .

الأخبار التي نلحظها في التاريخ القديم عن الحكاية الخرافية ، عن مضمونها وعن قيمتها الإيجابية أو السلبية ، وعن أصولها . كثيرة . فمؤلفات أفلاطون على سبيل المثال ، تحوي قصصاً رمزية ، وتشير إلى تنوع سقراط من الأساطير والحكايات الخرافية ، فهو يرفضها أو ينكرها ، رغبة منه في الاحتكام إلى العقل في بحثه عن كنه الأشياء .

في القرن الثاني الميلادي نقرأ في رواية أبوليوس Apuleius الجصار الذهبي حكاية أو خرافة «العشق والتفلس» Amor und Psyche وهي دون شك من نماذج قصص «الجميلة والوحش» ، هذا القصص الذي تصادفه على مر العصور دون تغيير كبير في جميع الآداب .

حتى القرن السابع عشر والثامن عشر كان الناس يجتمعون حول راويصة يروي لهم هذا القصص الشعبي وخاصة في ليالي الشتاء ، وما زلنا تصادف هذه الظاهرة في بعض المناطق للمنموه ، التي لم تتسرب إليها المدنية الحديثة .

وينطبق هذا بوجه خاص على المناطق الريفية ، حيث تمثل رواية الحكايات الشعبية وسيلة التسلية ومجال النشاط العقلي الرئيسي .

بدأ الاهتمام العلمي بالآوان التمييز الشعبي أولاً في القرن الثامن عشر ، وكان من رواده هردر J. G. Herder وشتينكلمان Winckelmann وهامان Hamann . فهذا هردر على سبيل المثال يعلن أن الحكايات الخرافية هي بقايا عقائد دينية قد انقرضت ، وما تبقى منها هو الرموز . ومنذ ذلك التاريخ يستند البعض أن الحكايات الخرافية والأساطير Saga تحوي معارف كونية في طياتها ، إلا أن الديانة المسيحية قد أوقعت الحذر عليها باعتبارها كفرًا وباطلاً ، وما زال هذا التصور يلعب دوراً هاماً في تحليل مضامين الحكايات الخرافية .

وهناك خطأ شائع عن الأخوين يعقوب وفيلهلم جريمس Jacob u. Wilhelm Grimm ، فما زال البعض يعتقد أن الأخوين قد ساءوا خلال ألمانيا يجمعان قصصهم المعروفة باسم خرافات الأطفال والبيت Kinder- und Hausmärchen وشاع هذا النمط في ألمانيا خلال حياة الأخوين .

من الضروري أن نؤكد هنا أن جنوح الأخوين جريم إلى العصر الجرماني المبكر الأول وإلى الصور الوسطى يرتبط بكفاح البورجوازية الألمانية من أجل الوحدة القومية . وفي هذا الصدد يكتب كارل ماركس إلى فريدريش فيغلز فيقول :

«إن أول ردّ فعل ضد الثورة الفرنسية وحده حركة التنوير المرتبطة بها هو رؤية كل شيء قديم من منظور روماني ، وليس الأخوان جريم بعيدين عن ذلك .»

في الفترة التي مارس فيها الأخوان جريم نشاطهما العلمي نشأت في ألمانيا المدرسة الرمزية التي من أعلامها هاينه Chr. C. Heyne وكرويتسر F. Kreuzer وجورس Görrer ونستطيع أن نجعل وجهتهما فنقول : إن الأساطير كانت في منظورها تسييراً رمزياً عن أفكار فلسفية ، أي «تعاليم أسطورية عن الحقائق الأخيرة عن الله والعالم» .

ومن الطبيعي بعد أن نشرت في العصر الرومانتيكي الكثير من مجموعات الحكايات الخرافية وبعد أن ترجمت هذه المجموعات إلى لغات أخرى أن يتساءل البعض عن الأصول الأولى أو عن مصادر الحكايات الخرافية وعن مسالك هجرتها المحتملة .

حاول تيودور بنفي Th. Benfey في كتابه كتابات قصيرة في أبحاث الحكايات الخرافية (برلين ١٨٩٤) Kleinere Schriften zur Märchenforschung أن يثبت أن جميع عناصر الحكايات الخرافية مصدرها الهند ، ومنها انتقلت إلى أوروبا . وذهب الفريد فينكلر A. H. Winkler ، وستوك E. Stucken إلى أن المصدر الرئيسي لها هو بابل ، وأنها انتقلت عبر آسيا الصغرى إلى أوروبا . وقد شغل هذا السؤال : من أين أتت حكاياتنا الخرافية ، بوجه خاص أبحاث الفولكلور الفنلندي في النصف الثاني من القرن الماضي ؟

وذهب يوليوس كرون J. Krohn إلى أن لكل حكاية خرافية قصتها الخاصة ، ومن ثم كان من الضروري أن ننسج كل حكاية بمبحث خاص يدرس نوعيتها وأصلها الأول والمكان والتاريخ الذي نشأت فيها ، ثم هجرتها من مكان إلى مكان . وهذا يعني أن ندرس أشكالها المختلفة وأن ننتم بوجه خاص بالصيغ الشعبية جغرافياً ، وبالصيغ المدونة تاريخياً .

وبه نقد شديد إلى طريقة البحث هذه ، فهي تغفل تماماً الجواب الأدبي للحكاية الشعبية ودور الوسيط أو الناقل لها .

في نهاية القرن التاسع عشر اتجه لودفيج لايمت L. Laist في كتابه لغز أبي الهول Das Rätsel der Sphinx (١٨٨٩) وجهة جديدة ، إذ قال إن المناطق الأولى للحكايات الخرافية

في مثل هذه الحلقات - كما تخبرنا الباحثة المجرية ليندا دغ Linda Dégh - كان الناس يجتمعون كباراً وصغاراً ، في الأمسيات حول مواقد النار ، فيتأذى الرواة ، ولكل رلو قصصه وطريقته ، وكان في مقدرة الرواة الكبار أن يقضوا الأمسية بأكملها في قصّ رواية واحدة .

لعلنا ندرك من ذلك ، كيف يختلف الأمر عند الأخوين جريم ، لحكاياتهما الشعبية لا تستغرق أكثر من عشر أو خمس عشرة دقيقة . ولا يعني هذا أن نقلنا من إسماعيل الأخوين جريم ، وإن لم يعرفا ذلك التراث الأصلي لرواية الأدب الشعبي ، فدونهما ربما ضاع قسط كبير من تلك الحكايات التي شغلت عامة الناس في الريف وفي المدينة . وأياً كان الأمر فقد كانا يكتان احتراماً كبيراً لكل ما هو بسيط أو غير ذي شأن كبير .

ومجمل القول إن حكايات الأطفال والبيت لا تمثل النصف الشعبي الأصلي ، وإنما هي نصوص تمسك تصورها الخاص للحكايات الشعبية . ولهدف المقصود من الحفاظ عليها وروايتها . فلتأمل أن تلك التصورات والأهداف التي صاحبت الأخوين جريم خلال عملهما ، فهما يتحدّثان عن ذلك في المقدمة التي نشرها في طبعة عام ١٨٩٤ .

في هذه المقدمة يقولان : «إن جمع هذه الروايات والأساطير تستهدف إنشاء كتاب تروني ، كتاب قوي وصحي ، يبعث النشوة والسرور في الناس» . ويقول فيلهلم جريم في موضع آخر : «تتشرك جميع الحكايات في أنها بقايا ديانات قديمة تبر من خلال الصور عن أشياء علوية أو غيبية . فالنصر الأسطوري فيها أشبه بحيات معدن ثمين منثور في باطن أرض تكسوها الورود والأعشاب ، ولا نستطيع إلا العين الثاقبة أن تبصرها .

قد ضاع المعنى الأصلي لهذه الأساطير ، ولكننا ما زلنا نستطيع أن ننسج به ، وما زال يمثل مضمون هذه الحكايات الخرافية ، وفي نفس الآن فإن هذه الحكايات ترحي تطلعاتنا الطبيعي إلى كل شيء معجز فائق ..» .

جدير بنا أن نستوعب جانبين ، يمرر عنهما هذا النص :

- (١) إن الحكايات الخرافية هي جزئيات مقطعة من أساطير كبيرة متماسكة .
- (٢) إن المقطعات التي قد نبت منها هذه الأساطير ، تشكل قيمة يمكن أن نبت فيها الحياة .

ويكتب يعقوب جريم إلى أمهم فون أرنيم Achim von Arnim فيقول : «إن القدماء أكثر منا صفاءً وقداًسةً وعظمة ، لقد عاشوا وفي أنفسهم وحولهم شيء من القدسية» .

والأساطير هو الأحكام ، وحاول أن يدعم هذا الرأي من خلال أنماط من الأعلام وأنماط من العناصر الدالة Märchenmotive التي تتكرر في الحكايات الخرافية .

وتجده أبحاث أدولف باستيان A. Bastian دراسات مقارنة في علم النفس Beiträge zur vergleichenden Psychologie (١٨٦٨) وجهة تحليلية سيكولوجية ، فهو يرى أن أساس العناصر الدالة الميثولوجية هو مجموعة من الأفكار الأولية التي يرثها الفرد عن الآباء ، ومن ثم تتكرر هذه العناصر مع بعض الاختلافات الطفيفة بين الشعوب المختلفة .

وتوصف مدرسة ماكس لوتشي Max Lüthi مؤلف «الحكايات الخرافية الأوروبية» Das europäische Volksmärchen بأنها مدرسة أدبية ، فهي تميز بين الأنماط المختلفة للحكايات من خلال التأثير بينها من حيث الشكل والتكوين ، كما تميز بين طيعة الأبطال في الحكايات الشعبية والأساطير .

وفي نهاية هذا العرض نشير إلى ذلك التراث الدراسي الذي يقرآن بين الأساطير ، إذ أنه أيضا يدرس الحكايات الشعبية في هذا الاطار .

عام ١٨٩٠ نشر جيمس جورج فراثزر J.G. Frazer دراسته الضخمة الفصن الذهبي The Golden Bough التي تتكون من اثني عشر مجلداً ، وتعمل هذه الدراسة أبحاث حقبة كاملة في ميدان الانثروبولوجيا والميثولوجيا . كانت نقطة الانطلاق لهذا البحث الضخم هو دراسة المبادئ والأساطير التي تتكرر في بقاع مختلفة ، ومنها على سبيل المثال : قتل الملك أو سيد القبيلة حينما يصيبه الهرم أو تتداعى قواه .

عام ١٨٨٩ حاول ليو فروبنويس Leo Frobenius من خلال نظرية الدوائر الحضارية أن يدرس الحضارات البدائية في أماكن مختلفة ، وقد انتهى من هذه الدراسات إلى بيان شريط مترابط من المبادئ والأعراق والمعتقدات تمتد من غرب إفريقيا الاستوائية إلى الهند وأندونيسيا وماليزيا شرقاً وإلى وسط أمريكا غرباً .

وهناك دراسات أخرى تملك مسلك الدراسات الميثولوجية المقارنة من مثال ذلك كتاب روبرت رانكه جرافس Robert Ranke-Graves الميثولوجيا اليونانية Griechische Mythologie (١٩٥٥) و جوزيف كامبيل J. Campbell في مؤلفه الكبير أقنعة الآلهة The Masks of God (١٩٦٨) . ويلخص كامبل في المقدمة هدفه للمعري وعلاقة هذا الهدف بنظرية الحكايات الخرافية فيقول :

«إن الدراسة المقارنة لميثولوجيات العالم تجربنا على النظر إلى قصة الحضارة الإنسانية كوحدة متماصة ، فقد تبين أن الكثير من الموضوعات مثل سرقة النار ، وأرض الأموات ، والولادة العذرية ، والبطل الذي عاد إلى الحياة بعد الموت ، معروف ومنتشر في أنحاء العالم . فهي تظهر على الدوام في أشكال مختلفة ، ومع ذلك فهي هي دائماً ، في حين تتكرر هذه الموضوعات الميثولوجية في القصص وتبرز أيضاً في الديانات المختلفة .

ومن ثم فهي تعبر عن الحقائق الأساسية التي تسود مختلف الحضارات ، والتي تستمد منها القوى المسيطرة الشرعية الروحية والزمنية» .

كان هدف كامبل أن يرى العناصر الميثولوجية الدالة التي تتكرر في المجتمعات الإنسانية في ضوء العلوم الحديثة ، أي في ضوء علم النفس وعلم الشعوب ، وعلم الآثار ، وعلم السلوكيات ، وعلم الأحياء .

وهناك نقد يوجه إلى مدارس الدراسات الميثولوجية المقارنة ، تصينه الباحثة ماري لويوز فون فرانس Marie Louise von Franz على النحو التالي : «حين يبدأ الإنسان من شجرة العالم فمن اليسير أن يثبت أن كل عنصر ميثولوجي دالٌّ يقودنا في النهاية إلى شجرة العالم ، وبالمثل حينما نتطرق من الشمس فمن اليسير أن نثبت أن الشمس وراء كل شيء .. وهكذا فنقد من كثرة المقارنات والمشاوكلات المنظور الملوي» .

ومن العسير أن ننكر أن الاستغراق في التوبوب والمقارنة لا يخلو من لمحة قهرية مصطنعة .

ثم هناك خطورة أن تتحول قضية البحث في الأساطير والحكايات الخرافية إلى قضية عقيدية أو إلى مسألة ذاتية ترتبط بالخاوف والاهتمامات الشخصية .

بعد هذا العرض التاريخي القصير نعرض لأربع طرق رئيسية من طرق تحليل القصص الخرافية :

- (١) المنهج النبوي الشكلي
- (٢) المنهج السيكلوجي الرمزي
- (٣) المنهج الاتولوجي .
- (٤) المنهج اللاداعي التاريخي .

لا يخلو هذا التقسيم من تبسيط للأمور ، فليست الحدود بين هذه المناهج أو الطرق المختلفة حادة أو واضحة في جميع الأحوال . ثم إن هذا التقسيم يتجاهل المناهج التاريخية التي صدر عنها . على أننا من خلاله نستطيع أن نعمل أهم مناهج البحث في القصص الخرافية .

المنهج البنيوي الشكلي

نشأت هذه الطريقة في الأصل في نهاية العقد الثاني من هذا القرن في الاتحاد السوفيتي ، ومنه انتقلت في مرحلة تالية إلى غرب أوروبا وإلى الولايات المتحدة ، ولقد نبئت هذه الطريقة في أحضان « المدرسة الشكلية الروسية » التي استهدفت بيان الملائكة الوظيفية بين النص الأدبي وتأثير أو فعالية هذا النص .

قدم فلاديمير پروپ Vladimir Propp عام ١٩٢٨ دراسة شاملة تسعى إلى تحليل أصناف الأدب الشعبي من الناحية البنيوية أو التركيبية .

على أن مؤلفه هذا قد ترجم أولاً إلى الإنجليزية عام ١٩٥٨ وإلى الألمانية عام ١٩٧٥ بعنوان : مورفولوجيا الحكايات الخرافية Morphologie des Märchens وقد تناول هذا البحث مائة حكاية خرافية سحرية .

يستهدف هذا المنهج وصف القصة الشعبية من حيث مكوناتها ، ومن حيث الملاحظات التي تربط بعضها ببعض ، ومن حيث علاقة الأجزاء بالكل . ويصف الباحث « الوحدة المورفولوجية » بأنها الوظيفة أو النشاط الذي يقوم به كل شخص من شخوص الحكاية الخرافية ، ويقسم الوظائف إلى ثلاثة أقسام :

- (١) الوظائف المتكررة المحدث بنصف النظر عن القائم بها ، وعن الشخوص التي تؤديها . تكون هذه الوظائف لبنك الحكاية .
 - (٢) عدد هذه الوظائف التي ترد في الحكاية وهي عادة محدودة .
 - (٣) تتابع هذه الوظائف بطريقة نمطية .
- ووفقاً لذلك يقول پروپ : « إن كل حكاية تتميز بمجموعة من الوظائف المترابطة » .

المنهج الاتنولوجي

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي وجدت أبحاث الحكايات الخرافية نفسها في مأزق كبير ، إذ بدا من المسير تحديد أعمار الحكايات القصصية أو أزمان نشأتها :

ذهب البعض إلى أن الحكايات الشعبية الأوروبية تعود فقط إلى المصور الوسطى ، ولكن الحكايات الفرعونية الشعبية لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الدول الأوروبية ، وهو ما يتنافى للمقولة الأولى . ومن ثم حاول علماء الاتنولوجية أن يربطوا بين الحكايات الخرافية وبين تاريخ الأديان ، وذهب البعض إلى القول أن الحكايات الخرافية تعود إلى أزمنة قديمة . وقد تفرع من ذلك مذهب آخر هو مذهب الدراسات الاتنولوجية التاريخية ، وهو يرى أن الحوادث والأشياء التي تصورها الحكايات الخرافية تنتمي إلى حقبة حضارية بعينها ، أو إلى مكان جغرافي بعينه .

وينتهي الباحث إلى القول بأن جميع الحكايات تنتمي من حيث تركيبها أو بنيتها إلى نمط ثابت متكرر .

قد يبدو ذلك شديد التجريد ، فالدواعي المقصود عمن طريق ثلاث حكايات خرافية من حكايات البند الأحمر :

١- يطلب رئيس القبيلة من شخص ما أن يجوز نصب السبق في سباق ما . يقوم هذا الشخص بأداء المطلوب منه بمساعدة شقيقته .

٢- يطلب « كويوتو » من « شيلد كروته » أن يفوز بسباق ما . ينجح « شيلد كروته » في تحقيق هذا الهدف بمساعدة بعض الأقرباء .

٣- يطلب امرأة من زوجها أن يخلصها من مأزق وقعت فيه . يؤدي الزوج هذه المهمة بمساعدة ابنه .

من هذه النماذج يبدو واضحاً أنه ليس من الأهمية بمكان ، من هو الذي يقوم بالفعل أو للما يقوم به أو كيف يقوم به ، وإنما الأهم هو ما يحدث .

وبمعنى آخر قد تتميز الأسماء ، وقد تتميز السمات والخصائص ، وقد تتميز الوسائل ، ولكن الأفعال نفسها ثابتة لا تتغير ، فالوظيفة التي يقوم بها الشخص الأساسي واحدة ، وهي التغلب على صعوبة ما ، أو حل مصحلة ما .

ونلاحظ أن طريقة التحليل البنيوية لا تهتم بالمضمون أو المعنى ، وإنما بتتابع الوظائف وتربطها ، وليس من الصعب أن نرى مخاطر هذه الطريقة ، فأسلوب التحليل قد يصح غاية في ذاته ثم إن نتائج التحليل البنيوي لا تنطبق إلا على نمط بعينه من أنماط الحكايات ، ألا وهو الحكايات السحرية . ومع ذلك فقد تكون جدوى هذه الطريقة هي ترويب الحكايات الخرافية من حيث تشابهها وتحديد مكانها وزمانها .

ومن أمثلة ذلك الصور والمواقف التي تصادفها في حكايتين من حكايات الأخوين جريم .

في حكاية خنصرة Rapunzel نقرأ الفقرة التالية :

« شبت خنصرة حتى أصبحت أجمل طفلة تحت الشمس ولما أتمت من العمر اثني عشر ربيعاً حبسها الساحرة في برج شاهق في إحدى الغابات . لم يكن للبرج سلم ولا باب ، وإنما نافذة صغيرة في أعلاه . . . » .

ونجد في حكاية الشابة مالم Jungfrau Maleen فقرة مشابهة تقول :

« أصلب الأب غضب عارم ، فكان أن بنى حصناً منيعاً لا يدخله شعاع من الشمس ، ولا يصله ضوء القمر وحين تم البناء قال لابنته :

«فلتظلي داخله سبعة عشر عاماً وبعد ذلك سأزورك لأرى إن كان غنادك قد انمى أم لا؟». وحمل شراً وطعاماً إلى الحصن . ثم أدخل الآبنة ومعها وصيفتها إلى الحصن ، وأغلق البناء بالصخر ، وهكذا أصبح هذا المكان بعيداً عن السماء والأرض .

من الواضح أن هناك تشابهاً ما بين الفقرتين . ومن الأعراف المنتشرة بين قبائل الهند في الآسكا وكذلك عند السامالين وضع الفتيات داخل أبراج وحصون . ولكن هذا لا يعني الكثير . وهناك احتمال أن البرج أو الحصن المذكور هو كوخ لصحر الفتيات في مرحلة البلوغ . مثل هذه الأكواخ تشيدها البنات ، وهو ما يمثل مرحلة سابقة على مراحل تكون المجتمعات البشرية . ومن ثم اتى الباحثون إلى القول بأن هذه الحكايات الخرافية قد نشأت في حقبة حضارية سابقة على الحقبة التي تعلم فيها النوع الانساني فلاحه الأرض .

ولكن هل نستطيع هكذا بسهولة القول أن البرج أو الحصن في الحكاية الخرافية يقوم مقام الكوخ ؟ من السير أن ندعي ذلك عن يقين ، وهل نستطيع أن نستنتج «العام» من «الخاص» بمثل هذا اليسر ؟

من الواضح أن هذه الدعوى هي مجرد تصور أو احتمال . وهل من اليقين أن الحصن أو البرج في حكاية خضرة يمثل حقيقة حصناً واقعياً أو هو مجرد صورة خيالية ؟

وبوجه عام فقد أدت النتائج غير المرصية للمنهج التاريخي الانتولوجي إلى تطوير مفهوم العقاب الحضارية ، بمعنى محاولة فهم النظام الاجتماعي من خلال الحكايات والقصص ، فقد لاحظ

المنهج السيكولوجي الرمزي

ينطلق هذا المنهج من نظرية «الاشعور الجماعي» و«النماذج أو الأنماط الأصلية» التي طورها عالم النفس السويسري كارل جوستاف يونجس Carl Gustav Jung فنلق الفعوى على الملامح الأساسية لهذه النظرية .

طور يونج نموذجاً للنفس الانسانية ، يميز فيه أولاً بين الشعور وبين اللاشعور باعتبار اللاشعور هو مكان تجمع جميع المضامين للنسية والمكبوتة ، ثم قسم مجال اللاشعور بين اللاشعور الذاتي وبين اللاشعور الجماعي . يمثل اللاشعور الذاتي طبقة من أعماق النفس في حين يمثل اللاشعور الجماعي المضامين والسلوكيات العامة بين جميع الأشخاص ، وهو يتحدث في هذا الإطار عن الأسس النفسية العامة للطبيعة الانسانية المشتركة .

مضمون اللاشعور هو «النماذج الأصلية» Archetyp ، أي أنها مضامين نفسية أساسية ، من السير أن نترجم محتواها إلى مفاهيم عقلية ، فهذا المحتوى لم يخضع بعد للتشكيل من خلال الوعي أو الشعور .

علماء أبحاث السلوك أن هناك خواصاً يعينها تمييز بها السلوكيات في كل حقبة من العقب ، ففي بعض العقب يشارك الناس في إحداث التغيير وفي تطوير أساليب حياتهم ، وفي عقب أخرى يقاومون كل أنواع التغيير . ويتمكن هذان النموذجان في أبولب الأدب على سبيل المثال .

مثل هذه الأبحاث تقوم على الاستماع بمجبودات الكثير من العلوم الانسانية المختلفة من أجل التعرف على طبيعة التغيير الحادث في حقبة من العقب . ومن ثم يقوم المشتغلون بهذا النوع من الدراسات بالاستماع بالعلوم الوضعية والفنون والأدب والتكوينات الاجتماعية ، من أجل التعرف على أوجه التشابه والتضاد . ومن خلال ذلك قد يبدو من الممكن إرجاع الحكايات الخرافية إلى العقب التي نشأت فيها ، ويتم هذا المنهج بوجه خاص بنوعية النشاطات التي يقوم بها الأفراد في الحكايات الخرافية .

وبهذا المنهج يتم تبويب الحكايات في مجموعات ، ويتم إرجاعها إلى زمن نشأتها المحتملة . لا يتم هذا المنهج بمعرفة مقاصد الشخص الذي قاموا بأبداع الحكايات في زمن نشأتها ، وإنما يدرس أوجه التشابه وأنماط السلوك المشابهة بهدف الاستماع بها ، لتاريخ زمن نشأتها .

وأياً كان الأمر فما تمتاز به هذه الطريقة هو التركيز على طريقة العمل والتربية والتنشئة وتوزيع الأدوار بين النساء والرجال . وهكذا تمعد هذه الطريقة للمنهج المادي في تحليل القصص الخرافية . وما يتم به هذا المنهج المادي هو أساليب التنشئة في المصادر المختلفة ، وما يربط بها من إيدولوجيات وتكوينات طبقية .

تقول هذه النظرية إن الخرافات والحكايات الشعبية هي تعبير خالص وبسيط عن العمليات النفسية التي تجري في اللاشعور الجماعي .

من قاعات يونج ومدرسته أن الحكايات الخرافية تصف أو تعبر عن حقيقة نفسية واحدة ، ولكن هذه الحقيقة شديدة الشعب والعمق بل صعبة على الخيال ، بحيث تحتاج إلى التكرار في مئات من القصص حتى يستطيع الشعور أن يلم بها بعض الشيء . ويعرف يونج هذه الحقيقة بأنها موجع العمليات النفسية للفرد ، وفي نفس الآن منظم اللاشعور الجماعي .

وفقاً لدارندورف M. Dahrendorf وكروست J. Kerst

فإن الحكايات الخرافية هي تعبير أساسي عن عمليات النضج والفصام والتكوين ، ومن ثم يولان : «الحكاية الخرافية هي نتاج تحليلي يميز عن الصور والشخص النعمية الأصلية التي تتلوه من خلالها الأشواق الانسانية العامة إلى الذات ، إلى أعلى درجات التكامل والتوافق الانساني ، أي التكامل

بين القوى المتنافرة ، قوى الشعور والاشعور ، فالهولوت (حماية) والساحرات (المشعوذات) يرمزون الى القوى الحسنة التي تنوق عملية اكتمال الذات ، أي أنها تعبر عن الخوف من التكوّن السدائي . ويمير المنفذون والأمرأة عن المبدأ الايجابي في هذا الصراع . أما مجال الأحداث البعيد عن الواقع فهو يشير الى مكان هذا الصراع الداخلي .»

ويبدو من الضروري قبل أن أتطرق بالتفصيل الى العلاقة بين الحكاية الخرافية وعملية النضج وتكوّن الذات عند الطفل أن

ماري لويزه فون فرانس

طريقة يونج في تفسير الحكايات الخرافية

الناس يسمدون حينما يشرون على الأشياء بأنفسهم ، ولكن ماذا يكون حين يمتنع العلم عن صاحبه ، أي يظل خافياً عليه . هناك سبب آخر يدعم الحاجة الى تفسير الأحلام ، فالتأثير عادة عاجزون عن تفسير أحلامهم ، أو عن تفسير الأساطير بطريقة موضوعية ، وإنما ينتقلون هذه التفسيرات وفقاً لمداركهم الشخصية ، فالفكر على سبيل المثال قد يستنتج من العلم أو الأسطورة فكرة فلسفة . وقد يتفانى عن الشاعر والموظف والطلال .

وهذا يعني أن - تفسير المفسر عادة أكثر موضوعية ، كما أنه قد يحول دور - أن يضع العلم في طيات اللحظة المرجعية المارة ، بمعنى آخر : إن تفسير النماذج أو الأنماط الأصلية archetypische Bilder هو فن يحتاج الى خبرة وممارسة عملية .

هناك بعض القواعد التي يستطيع المرء أن يتعلمها ، فمن نقسم العلم أو القصة النحوية الأساسية الى مقاطع أو مراحل ، كما نفعل مع الدراما الكلاسيكية : الفصل التمهيدي «الزمن والمكان والشخص» ، الحدث أو القصة «تسمية المشكلة أو القضية» ، نقطة التحول ثم النهاية .

الزمن والمكان في الحكايات الخرافية لا يحتاجان الى جسد ، فهما واضحا للعيان ، فالبدائية عادة هي : «كان يا ما كان» أو شيء مشابه لذلك . وهذا يعني أنه خارج عن إطار الزمان والمكان . أي هو في زمان ومكان مجهولين في اللاشعور الجماعي :

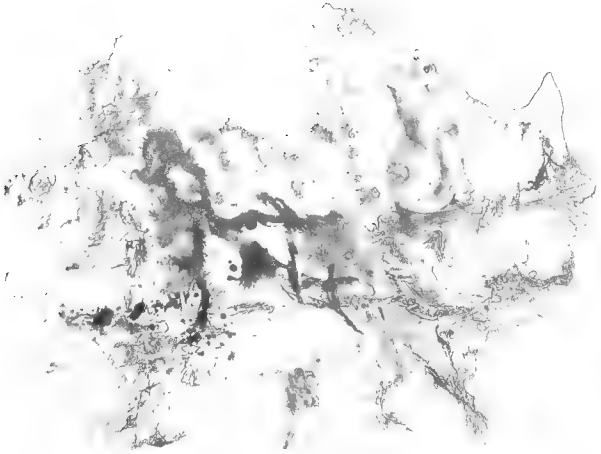
«كان يا ما كان ، لا أعرف في أي مكان ، بعيداً عن ٧٤٧ مملكة ... في موقع بعيد عن جبل الزجاج ، في جبل لا تبهج ولا تسأل .» (خرافة مجرية) .

كيف يصل الانسان الى إدراك المغزى في الحكاية الخرافية ؟ علينا على الدوام أن نحاول الاقتراب من هذا المغزى ، وكأنه غزال يهرب منا كلما اقتربنا منه . لماذا نحاول على وجه الاطلاق أن نفسر الحكاية الخرافية تفسيراً سيكولوجياً ؟ يكرر المتخصصون أن الأسطورة تتحدث وتبرع عن ذاتها مباشرة ، وليس علينا إلا أن نوضح مقولاتها ، ولا حاجة بنا أن نفسرها تفسيراً سيكولوجياً . فالتفسير السيكولوجي ينسب الى الأسطورة شيئاً لا تحتويه ، أي أنه يقع في خطر «التفريغ» . فالأسطورة بصورها المتعددة ورمائها لا تحتاج الى بيان ، ولكن يبدو لي هذا هو نصف الحقيقة .

وحين يقول كارل جوستاف يونج : «إن العلم هو أحسن شرح للعلم ذاته» فهذا أيضاً نصف الحقيقة .

إن تفسير العلم كما يقول يونج لا يصيب الحقيقة بقدر ما يعبر عنها العلم ذاته . العلم هو أحسن تعبير عن الأحداث الداخلية النفسية ، وكذلك أيضاً الأساطير والحكايات الخرافية . وحتى هذه النقطة فإن أعداء الشروح والتفسيرات على حق في ما يذهبون إليه ، فأي تفسير من شأنه أن يقلل من الضوء الذي تشعه الأسطورة ، ولكن حين يقص عليك إنسان ما حلماً راثماً أو غريباً فإنه أيضاً يريد أن يعرف منك معنى هذا الحلم ، فهل يكفي أن تقول له : إن الحلم هو أفضل شرح للحلم ، ألا يؤدي ذلك بصاحب الحلم أن يمكنك على حلمه وأن يقبله يميناً وشمالاً حتى ينتزع منه معنى ما ... ؟

صاحب الحلم هنا أشبه بانسان يملك ثروة محفوظة في بيت من بيوت المال ، ولكنه لا يعرف شيئاً من هذه الثروة ، أو لا يعرف رقم حساب . أية فائدة تعود عليه من ذلك ؟ قد يكون من المفيد أن تنتظر وأن تأمل أن يوحى الحلم لصاحبه بالمعنى . وغير خاف أن



أعماق النفس ، لوحة من عمل الفنان شواره .

قد تكون على سبيل المثال أن هناك ملكاً ممتعاً مريضاً أو معتكفاً يحتاج إلى «ماء الحياة» أو تسرق منه كل ليلة تفاحة ذهبية . . . فهذا يعني أنه يعاني من عسر أو ضيق . علينا إذن أن نفسّر هذا العسر أو الضيق من وجهة علم التحليل النفسي .

ثم تأتي بعد ذلك نقطة التحول أو المنعطف ، وقد يكون هذا المنعطف قصيراً أو طويلاً ، وقد يتأرجح بين الصعود والهبوط ، حتى تصل القصة إلى ذروتها حيث تنتهي نهاية حسنة سعيدة أو سيئة ، وعادة ما تنتهي القصص الخرافية نهاية سعيدة ، ولكنها قد تنتهي أيضاً في بعض الأحيان بكارثة ما ، فقد يتزوج البطل الأميرة ويمش معهما سعيداً أيد الأبدين ، أو قد يسقط في اللج ويختفي دون رجعة . وقد نفتقد في بعض القصص البدائية ، النهاية الواضحة ، إذ تنتهي القصة إلى لا شيء ، وقد ينأى الراوي أو قد يصيبه الارهاق . وقد

هناك العديد من التعابير التي يوصف بها هذا اللاسكان وهذا اللازمان .

فلنتحدث الآن عن شخوص الملم أو الأسطورة . حين تبدأ الحكاية الخرافية على سبيل المثال كالتالي : «كان الملك ثلاثة أبناء» فالعدد هنا أربعة ، ولا ذكر للأم أو الأخوات . وفي النهاية قد يتزوج الابن الأصغر وشقيقه أو مساعده امرأة ما ، وهكذا تبهد نفس المدد في النهاية ، أي أرمية أشخاص ، ولكن مع الخلاف ، وهو أن الشخص من الجنسين . الأقرب إلى الاحتمال في هذه الحالة ، هو أن موضوع القصة هو إدماج المنصر النسائي في حياة الذكور .

فلنتحدث الآن عن الحدث أو القضية .

تنتهي القصة الخرافية نهاية مودوجة ، أي تنتهي نهاية سعيدة ولكنها تحمل بعض الأسى ، فقد يقول الراوي في البداية : هكذا عاشوا في سعادة ورضى ، أما نحن فقد عدنا بخفي حنين .

مثل هذه النهاية تسمى أن القصة الخرافية قد قادتنا بعيداً إلى أحلام الطفولة أو إلى اللاشعور الجماعي . حيث لا نستطيع أن نتمثل طويلاً .

كانت هذه ملاحظات عامة عن طريقة ترتيب المادة القصصية في الحكايات الخرافية ، فلتتابع مراحل التفسير :

قد تبدأ قصة ما بداية سلبية ، فهناك حمامة بيضاء تسلك سلوكاً شريراً ، وقد نفل أنها مخلوق مشعوذ مسحور . فقد ينطق هذا على هذه القصة ، ولكن عندما نقارن هذه الصورة بالصورة المتماثلة ، يختلف الأمر تماماً .

ففي الأساطير المسيحية ترمز الحمامة البيضاء إلى الروح القدس ، وفي معظم القصص الأدبية الأخرى ترمز إلى حواء أو فينوس ، ومن ثم يجب أن نسأل ، لماذا يبدو هذا الرمز الإيجابي للجنس في صورة سلبية ، وعلى هذا الأساس يتغير المنظور الذي نقرأ به القصة . بمعنى أننا نستطيع أولاً من خلال المادة الثابتة التي جملناها أن نتعرف على محتوى الرمز ، ومن خلال ذلك ندرك النعاس في كل حالة من الحالات .

هذا الاجراء يعني التوسع في المادة وإثرائها من خلال جمع الأشياء المتشابهة أو المتوازية . ونحن نسلك هذا المسلك عند فحصنا كل عنصر من عناصر الحكاية الخرافية من البداية إلى النهاية .

وننتج ذلك بإجراءين آخرين : الاجراء الأول ، هو أن نتركب السياق وأن نضمّ القرائن بعضاً إلى بعض ، فلنفترض أننا صادفنا فأراً ما ، يسلك سلوكاً يبعينه في قصة من القصص ، وفي نفس الوقت نجد من خلال عملية التوسع والمقارنة أن القرائن تمثل أرواح الموتى ، وأنها حيوانات شيطانية ، وأنها تسبب المآعون ، وأنها حيوانات تناسلية بمعنى أن روح الميت تقادر الجسد في صورة فأر . إلى آخره . . .

هناك - إذن - بعض الملامح التي تتناسب مع صورة الفأر في القصة التي نسعى إلى تفسيرها ، وهناك ملامح أخرى تتناسب معها . في البداية أقوم بالربط بين هذه الملامح المناسبة ، وبين صورة الفأر في هذه القصة ، ثم أتابع البحث في السياق ، لمعني أبعد غير ذلك من الملامح ، وقد اكتشف في النهاية أن الفأر في هذه القصة على سبيل المثال لا يصور كائناتاً سحرياً مشعوذاً ، وإنما شيئاً إيجابياً ، وقد اكتشف في النهاية أن هناك علاقات خفية تربط الصور بعضها ببعض ، وقد اكتشف أن ذلك الجانب السحري السلبي للفأر ليس من باب الصدفة .

وفي النهاية أخطو الخطوة الأخيرة والحاسمة . أي أقوم بالتفسير السيكولوجي للقصة . أي أقوم بترجمة تفاصيل القصة إلى لغة علم النفس .

في هذه المرحلة تكمن التطورة في أي قد أكتفي بإعادة سرد مضمون القصة دون تعمق ما ، فقد أقول في النهاية : « لقد استطاع الطفل أن يتشب على الأم المثنية » . ولكن هذا خطأ ، فليكن أن أقول : « إن مكونات اللاشعور الخاملة قد انتقلت إلى مرحلة شعورية أعلى » هذا تعبير سيكولوجي خالص ، وهذا هو مقياس التفسير .

وقد يتساءل شخص ما متحجباً أو متشككاً : « يا إلهي قد أبدنا بأسطورة بسيطة أسطورة أخرى من صنع كارل جوستاف يونج » . أما نحن فنجيب على ذلك ونقول :

نعم ، هذا ما نفضله من ذوي ، ونحن نعلم أيضاً أنه حين يقرأ إنسان ما هذا التفسير بعد مائتي عام سيستم ويقول : من الغريب أنهم ترجموا الحكايات الخرافية بواسطة علم النفس اللاشعوري الذي أبدعه يونج .

نحن نعي جيداً أن تفسيراتنا نسبية ، وأنها ليست مطلقة أو نهائية ، ومع ذلك فنحن نفهمها وفقاً لطريقتنا في سبيل معرفة الهدف الذي روينا من أجله الحكايات الخرافية والأساطير . ونحن نفعل ذلك كشفاً سيوي رصيناً ، وكذلك من أجل أن نقدد الصلة بيننا وبين الأسس اللاشعورية التي تقوم عليها غرائزنا وعطائنا . كما عبر عنها السابقون من خلال رواية الحكايات الخرافية .

التفسير النفسي هو الطريقة التي نريد بها رواية الحكاية الخرافية ، نحن في حاجة دائمة إلى ذلك من أجل أن نستنهض قوتنا النفسية ونبدها عن طريق فهم « الصور النمطية الأصلية » .

نحن نعلم أن هذه الصور هي أساطيرنا ، قد تتغير طريقة التفسير ، ولذا يجب أن نأخذ أنفسنا بالحد ، ولأن لا نقول أبداً : هكذا كان الأمر ، أو هذا هو المعنى الأصلي .

يبدد الطريقة الفاعلة بنمذ عن الأمية . كل ما نستطيع قوله ، هو أن القصة الخرافية تتحدث بلغة النفس أو تعرض بلغة علم النفس كما يبدو للمعاصرين التالية . للمعاني في ذلك : هل يبدو لي كما يبدو للآخرين هذا الأمر أو هذا التفسير مقبولاً أم مبهوماً ؟ هل تتفق أسلامي مع تفسيراتها ؟ فحين أفسر أحلامي فاني أراقب على الدوام توافق الحلم مع التفسير أو عدم توافقه . حين لا تتعارض نفسي أو طبعيني مع التفسير فهذا يعني أنني لم أر هذا أو ذلك بطريقة صحيحة ، وأن علي أن أراجع ما سبق لا أن أمضي في سبيلي على هذا النحو . ربما كانت هناك أعمك أخرى في القصة لم أصل إليها ، علي أن أزيد المحاولة وعلي في النهاية أن أكتفي بما وصلت إليه أو بما حققت .

هذه حدودي أو حدود التفسير السيكولوجي .

المنهج المادي - التاريخي

حاول ممثلو الاتجاه المادي - التاريخي توضيح تفسيراتهم للحكاية الخرافية على ثلاث مستويات مختلفة :

١) نشأت الحكاية الخرافية - كحكاية خرافية شعبية - في ظل أوضاع تاريخية واجتماعية بعينها ، ولدى فئات المجتمع الدنيا على وجه التحديد . وقد انتقلت تركيبة اهتمامات ومصالح هذه الفئات الاجتماعية الى الحكاية الخرافية ، وما زال في الامكان الاستدلال عليها من الحكاية الخرافية الى الآن .

٢) خضعت رسالة أو مقولة الحكاية الخرافية الشعبية لتغيرات عميقة مع الالتيات الكتابي للمادة التي تتألقا الرواة شفاهة عبر قرون من الزمن . وقد دونت الحكاية الخرافية الشعبية في وسط أوروبا مع نهاية عصر الاقطاع ، وبداية العصر البرجوازي وتحوّلت الحكاية الخرافية في بداية القرن التاسع عشر الى أدب أطفال له وظيفة اجتماعية محددة ، وهو ما لم يكن معروفًا بوضوح من قبل .

٣) من الممكن بيان الأهداف الايديولوجية لجامعي ومحققي الحكايات الخرافية . وتقدم أشهر المجموعات القديمة للحكايات الخرافية وأغلاها مرتبة لدى الجمهور مثل مجموعة يسروره في فرنسا ومجموعة جريم في ألمانيا أمثلة ملوثة ومادة هامة للبحث في هذا المجال .

لم يعط المذهب المادي - التاريخي أهمية ما للبحث في أصول مادة الحكاية الخرافية أو مخترعيها الأوائل . وتم الرجوع عن تصور ساد لفترة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ومقتضاه أن المصادر الأولى للحكاية الخرافية هي «عملية الخلق الجماعي للشعب» . يذهب الرأي الآن الى أن الحكاية الخرافية يمكن أن تكون في نشأتها الأولى عملية إبداع فردي ، توافقت فيما جاءت مع بعض مصالح الشعب . ثم تحولت بسبب هذا التوافق الى ترك . ومع تناقل الحكاية من جيل لآخر حدث نوع من الربط المستمر لمادتها بالأوضاع السائدة .

يرى ديتش ريشتر Dieter Richter ويوهانيس ميركل Johannes Merkel في كتابهما «الحكاية الخرافية والخيال والتعلم الاجتماعي» Märchen, Phantasie und soziales Lernen (برلين ١٩٧٤) أن «الحكاية الخرافية كانت تروى في الأصل من الكبار للكبار (الرجال والنساء على حد سواء فيما يتعلق بألمانيا) . كان الرواة ينتمون من الأساس لفئات الفقيرة مثل الخدم ، وصغار المستأجرين الزراعيين ، وعمال اليومية ، وعمال الزراعة ، وأصحاب الحرف ، والرعاة ، والصيادين ، والباعة ،

والشعاذين . وكانت الفئات الريفية الدنيا هي التي تسمع الحكاية الخرافية وتتألقا» .

يذهب أحد ممثلي المنهج المادي - التاريخي جيرهارد كاهلو Gerhard Kahlo الى أنه يمكن إرجاع الحكاية الخرافية الشعبية أو عناصرها الدالة (موتيف) الى طبقوس وعادات وقوانين المجتمع البدائي أو المجتمع ما قبل الرأسمالي . ويذهب جاك زايس Jack Zipes الى القول بأن كل مرحلة من المراحل التاريخية وكل جماعة من الجماعات قد عدلت في الحكاية الخرافية الشعبية تبعاً لاحتياجاتها : «عندما دونت الحكاية الخرافية كص أدبي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، تضمنت الكثير من «الناصر الدالة» البديائية في تكوينها الجمالي وفي نظام مدلولاتها الرمزية ، ولكنها عكست بشكل جوهري الأوضاع السائدة في نهاية عصر الاقطاع .

يلاحظ «زايس» عن حق في مقال له عام ١٩٧٩ أنه من الخطأ أن نضبط لفظ «الشعب» بهالة من المموض . فليس «الشعب» هو الخير المطلق ولا هو بالضرورة القوى الثورية . «من وجهة نظر علم الاجتماع ، يعني مفهوم الشعب الغالبية العظمى من الناس في ذلك الزمان ، ويعمل الجزء الأكبر منها في الزراعة ، وليس لها حظ من التعليم وتتمازج ثقافتها مع ثقافة الطبقة الحاكمة . غير أنها تشارك الطبقة الحاكمة في أيديولوجيتها ، وإن كان تبهما من وجهة نظر طبقية منافية» .

يقدم «زايس» نماذج مقننة تتلزم بالمنهج المادي - التاريخي من خلال أبحاثه حول أصول النصوص المنشورة في مجموعة الايطالي جيام باتستا بازيل Giambattista Basile «حكايات خرافية من نابولي» (١٦٣٤ - ١٦٣٦) والفرنسي شارلو بيسرروه Charles Perrault «روايات وحكايات الزمان القديم» (١٦٩٦- ١٦٩٧) . ودونت المجموعتان في مرحلة انتقال السيطرة الطبقة في كل من إيطاليا وفرنسا من الاقطاع الى البرجوازية .

سوف نتضح للقارئ في الحالتين ، أن «الحكاية الخرافية الشعبية» قد تحولت مع عملية التدوين الكتابي الى «حكاية خرافية فنية» . يعود الفضل في تلك التفرقة الى زايس نفسه ، الذي اقترح في مقالاته المتعددة استخدام تعبير «الحكاية الخرافية الشعبية» للحكايات المنقولة شفاهة ، وتعبير «الحكاية الخرافية الفنية» بعد تدوين الحكاية كتابة . ويبدو استخدام تلك المصطلحات منطقياً تماماً ، بما أن أصبح معروفًا ما قام به جامعو ومحققو الحكايات في الدول الأوروبية المختلفة من تعديلات على نصوص الحكايات الخرافية . لم تعد الحكاية الخرافية تنمك أسلوب القص ووجهة

النظر والوعي الاجتماعي للطبقات الدنيا (أو لم تعد تمسك ذلك بشكل كامل) ، بل تم تعديلها لتتوافق مع ذوق الجمهور الذي يتوقع المرء منه أن يشتري تلك الحكايات .

أُلفت «الحكاية الخرافية الفنية» في أعقاب بيرود في فرنسا القرن الثامن عشر «بدعة» عصرية واسعة الانتشار ، تمثلت في صدور العديد من كتب «حكايات الحوريات» التي ألّفها سيدلت الطبقة الأرستقراطية . ويوضح زايس من خلال عرضه للحكاية الخرافية المعروفة الجميلة والغول ، كيف حدث التعديل الأيديولوجي في معنى الحكاية الخرافية الشعبية الأصلية ، وكيف تم «تحويل الخيال إلى مجرد أداة» لاختلاق أو ابتكار الحكايات .

عام ١٧٤٠ نشرت مدام جابرييل - سوزان دي فينييف Gabrielle-Suzanne de Villeneuve صياغة مطولة تستغرق ٣٦٢ صفحة لحكاية «الجميلة والغول» . وفي عام ١٧٥٦ ظهرت صياغة أخرى أقل حجماً لنفس الحكاية بقلم مدام لو برنس دي بومون Le Prince de Beaumont . يقول زايس أن «الصيغتين تتدخلان في نطاق القصص التعليمية ، وتحرفان تماماً موتيف الحكاية الخرافية الشعبية ، كما تحاولان تبرير أسلوب الحياة الأرستقراطي في مواجهة الصور التقييمية للبورجوازية الصاعدة ، التي تنهما الأرستقراطية بالابتدال الشديد . وتركز رسالة تلك القصص الأرستقراطية في تبيي البورجوازية الجديدة إلى مكانها الحقيقي في المجتمع . . .

تدور أحداث قصة «الجميلة والغول» حول تاجر ميسور ، تتزايد غطرسة بناته بعد أن تصل الأسرة إلى ثرائها المرض . تطمع البنات ، فيما عدا الابنة الجميلة ، في تجاوز حدود طبقتين اجتماعية ، فيحق على الأسرة المقاب . يفقد التاجر المال والجاه ، وتعرض بناته للمذلة والهوان . غير أن الابنتين الكبيرتين تمعن في استكبارهما وترفضان مساندة الأب ، الذي يحاول قدر استطاعته تمويض خسائره . تظهر «بيلا» الجميلة - الابنة الصغرى - وحدها التواضع والاستسلام ، فتصبح هي أيضاً الوحيدة القادرة على إنقاذ الأب ، عندما يواجه الخطر ويهدد الموت حياته جرماً له على خطئه أمام الغول (الذي يشير إلى الأرستقراطية) . تُخلص الجميلة أباهما ، عندما تملن استعدادها لأن تعيش مع الغول ، وتقدم بذلك المثل على الجود والطاعة والطيبة والطهارة . ويؤثر الخلق النبيل للغول عليها تأثيراً قوياً (تهدب القصة أن تقول لنا أن المظاهر خادعة ، فربما يملك الأرستقراطيون أحياناً سلوكاً غير إنساني ، ولكن قلوبهم طيبة ، ولهم آدابهم الرقيقة) .

ترضى بيلا بتقبل الغول وتقبله زوجها ، فيتحول الغول فجأة إلى أمير بيي الطالمة . ويفهم القاريء من السياق أن الغول قد حلت عليه اللعنة بأن يبقى في صورته الحيوانية ، حتى ترضى عذره جميلة

بقبوله زوجاً . تتدخل الجنية أو الحورية الطيبة في مجرى الأحداث ، وتجاوز الجميلة أفضل جراء ، لأنها قدمت الفضيلة على العقل والجمال ، وتماثل أنوثتها شر عقاب لمرورهن وعصيانهن وارتفاعن وكسلهن ، فحسرهن تماثل منضوبة أمام قصر جميلة .

هو تحذير إذن للبورجوازية الصاعدة - الإصولية ، التي تسعى حسب رأي الطبقة الحاكمة إلى تجاوز المكانة المخصصة لها في المجتمع . ولا تريد أن تكبح جماع طموحها . . .

تفقد القصة من خلال تلك الصياغة كل أوجه الشبه بالحكاية الأصلية ، وتحول الحكاية الخرافية الشعبية المبنية على الأسطورة إلى قصة كتب للتأثير على عملية التكيف الاجتماعي للأطفال والنشء لصالح التصورات القلبية للفئات الحاكمة .

لم يسأل «زايس» في بحثه ، لماذا اختيرت إحدى الحكايات الخرافية كمنطلق أو أداة لقصة تعليمية من هذا النوع . كان ممكناً على سبيل المثال أن تكتب كل من «مدام دي فينييف» و «مدام لو برنس دي بومون» قصة من إبداعها ، تلقى من خلالها الأطفال والنشء ما تراه من اختلافات مستحبة ، بدلاً من الاستناد إلى إحدى الحكايات الخرافية الشعبية . يبدو لي أن إشارة زايس إلى انتشار حكايات الحوريات كبدعة من بدع ذلك العصر ، لا تجيب إلا إلى إجابة جزئية على السؤال . هل كان السبب حقيقة هو الوضع - الكامل للسلالة الأيديولوجية من خلال هذه الصياغة ؟ أم هناك أسباب أخرى أدت إلى أن تصبح حكايات الحوريات موضة العصر وهذا المجتمع على وجه التحديد ؟

تتبع «جالك زايس» في أحد كتبه المنشورة عام ١٩٨٢ التعديلات التي حدثت في مادة إحدى الحكايات الخرافية («ذلت الرداء الأحمر» Rotkäppchen) في عصور مختلفة ، وفي بلاد ونظم اجتماعية مختلفة . ويمكن أن يبين عن طريق هذه المادة ، كيف تتماثل مراحل التعديل «للموتيف» سواء في التراث المروى شفاهة أو في التراث الأدبي المدون .

يذهب «ديتر ريشتر» ويهانس ميركل» مذهبا آخر ، في محاولتهما توضيح آليات الخيال الدائمة الفعالية والتأثير في عملية تكون الحكاية الخرافية ثم تتلقاها . يسأل الباحثان عن القيمة الحقيقية لوجه النظر الفاعلة التي تدعي تدخل «الحياة الأخرى مع الحياة الدنيا» في الحكاية الخرافية . أو بتعبير آخر : للحكاية الخرافية دائماً «صفة دينية أو أسطورية» . يؤكد الاثنان أن الأوضاع التي بدأت منها الحكاية الخرافية الشعبية - أو الحكاية الخرافية الفنية التي لم تتغير كثيراً بعد تدوينها الكتابي - كانت دائماً أوضاعاً تتصل بالواقع . ومع توالي الأحداث في الحكاية يتغير العالم عن وضعه بالواقع . «حتى يستطيع البطل أن يعيش في سعادة وهناء» . ليس «المعين ذو القوة السحرية» - الذي غالباً ما يظهر

في الحكاية الخرافية - سوى «الغرائب التي تحولت الى شخوص» .
ويجب الباحثان على تساؤلها السابق قائلين : «ينحصر الجانب غير الواقعي في الحكاية الخرافية - أو ما يطلق عليه الجانب السحري - في الالتفاف الذي يتم بين نقطة بداية واقعية وإجراء متفرقة واقعية أيضاً . . . بما يعقّب مساراً سعيّاً للأحداث ، بشكل لا يمكن أن يقع حقيقة في حياة المستمع» . لهذا يجد «ريشر وميركل» أوجهاً للتشابه بين آليات الخيال في الحكاية الخرافية الشعبية ونظرية الأحلام عند سيغموند فرويد . لقد فسّر فرويد تكون الأحلام من خلال الانفعالات الفريزية التي لم يمكن التنفيس عنها في حالة اليقظة . لذا تستخدم أثناء الحلم أحداث مر بها الإنسان في حالة اليقظة (ما يبقى عالقاً من أحداث اليوم) ، لتوضيح ذلك القص بشكل ما يعيد عن الشعور .

أما الاختلاف بين الحكاية الخرافية وبين الحلم ، فينحصر في أن «الرغبة المتحققة من خلال الحكاية الخرافية» غالباً ما تكون لها «أسباب ملموسة تماماً» ، كما أنها تدخل شعور الإنسان بشكل أكثر وضوحاً عنها في حالة الحلم . ويرفض الباحثان من جانب آخر منجم «يونج» في تفسير الحكاية الخرافية رفضاً قاطعاً ، وهو المنهج الذي يربط بدوره أيضاً بين الحكاية الخرافية وبين الحلم وإن اختلفت طريقتا عن فرويد .

ويعتد «ريشر وميركل» أنه لا يمكن إدراك الحكايات الخرافية هكذا بكل بساطة ، باستخدام مصطلحات تفسير الأحلام ، لأن الحكاية الخرافية لا تتشأ من معانيات الفرد ووجهاته النفسية ، وإنما تستوعب في طياتها خبرات اجتماعية أهم ، كما أنها تدمج الرغبة المستهدفة بشكل أقوى في شيء الواقعي . وعلى الرغم من ذلك يرى الباحثان نوعاً من التشابه بين آليات الخيال في الحكاية الخرافية و«ملاحظات التحليل النفسي» حول النفس البشرية : «لا يمكن لنا على وجه الإطلاق أن نعدد التغيرات السعيدة الجوهرية التي تحدث

في الحكاية الخرافية الشعبية تجديداً مكافئاً أو زمنيّاً . قد تشير تلك الجملة المشبورة : «كان يا ما كان» الى ماضي مبهم ، ربما أكثر سعادة من الحاضر ، كما قد تشير أيضاً الى مستقبل بعيد أفضل . على أي الأحوال فاللغة السعيدة في الحكاية الخرافية هو لون من ألوان المحذور النفسي» .

لا ينبغي أن ننفل في هذا العرض التعريف الذي أورده أوتو ف . جيملين Otu F. Gmelin عام ١٩٧٢ في كتابه الاستغرافي «الشر يكمن في كتب الأطفال» Böses kommt aus Kinderbüchern .

يقول جيملين «ليست الحكايات الخرافية قصصاً خيالية حرة ، ولكنها مثل كل البنى اللغوية ، تحتوي على إرشادات سلوكية لها شروطها

التاريخية وضرورتها الاقتصادية ، موجة للكبار والصغار على حد سواء . وهي تعكس أوضاعاً اجتماعية وأخلاقاً أسرية محددة . بل أكثر من ذلك : الحكايات الخرافية هي تعليمات عمل صارمة ، تميز عن ظروف تاريخية بعينها ، وعن نمط الإنتاج الاقتصادي الخاص بهذه الظروف . أو أن هناك علاقة تبادل بينها وبين تلك الظروف وهذا النمط . وإزاء الحاضر فهي على الدوام غير صحيحة ، بمعنى أنها على الدوام ذات صفة أيديولوجية» .

يتنصع من التعريف السابق تأثر مفهوم جيملين للحكاية الخرافية بالتحليل النفسي ، ومحاولته إحياء «تركيبة» من أفكار التحليل النفسي والأفكار للمادية - الماركسية ، فهو حين يذكر أن «الحكاية الخرافية» «إملاء لتعليمات عمل» ، لا يمكن أن نفهم ذلك تماماً دون أن نستحضر في أذهاننا تلك العلاقة التي سبق ونبه إليها في عشرينات هذا القرن عدد من الباحثين الذين عملوا في المجال المهني Grenzberreich بين التحليل النفسي وبين الماركسية ، والتي خصص لها «يوهانيس ميركل» عام ١٩٧٤ مقالاً بعنوان خيال مغير للواقع أم تعويض من خلال واقع خيالي Wirklichkeit verändernde Phantasie oder Kompensation durch phantastische Wirklichkeiten .

بشكل مبسط تدور تلك العلاقة حول ما يلي : لا ينبغي في مجتمع بورجوازي - رأسمالي أن تستهلك ثمار الانجاز المرتفع للعمل بالكامل ، بل يجب تخصيص جزء كبير منها للاستثمار . وهو ما يتطلب كبت للرغبات والفرائز . غير أن تراكم الرغبات والفرائز دون تنفيس قد يؤدي الى صرف الانتباه عن الأهمية القصوى لعملية الإنتاج . ومن ثم كان من الضروري توجيه تلك الطاقة الفريزية «لتراكمة الى أهداف اجتماعية أخرى نافعة ، أو إبعادها الى ممارسات اجتماعية غير ضارة» .

يعتبر هذا الاتجاه الواضح للبورجوازية في استخدام الحكاية الخرافية الشعبية - في حينها الموجهة كأداة أطفال - محاولة منها لايحاء منافذ حرب خيالية عديمة النطر للرغبات المكتوبة في عوالم الأحلام المرشحة» ، أو لتويد الإنسان في مراحل عمره المبكرة على مثل هذه «الضروب الهروية أو الحلول التوضيحية» . على أن «الشرط الضروري هو أن تبدو تلك العوالم من الأحلام والحلول التوضيحية منفصلة تماماً عن عالمنا الحقيقي بشكل لا يمكن تخيله ، فينصدم بالتالي أي مصدر لامتكانية تحقيقها في الواقع . ويندم هذا المفطور ، أو بمعنى أصح ادراكاً للعلاقة بين التنازل عن الفرائز وعاء العمل وبين تحويل الفرائز للتراكمة دون تنفيس الى عوالم أحلام عديمة النطر . أحد أسباب النجاح الجماهيري الواسع لكتب المؤلفين الفنتازيين من أمثال ج . ر . ر . توكين J.R.R. Tolkien و ميشائيل إندو Michael Ende .

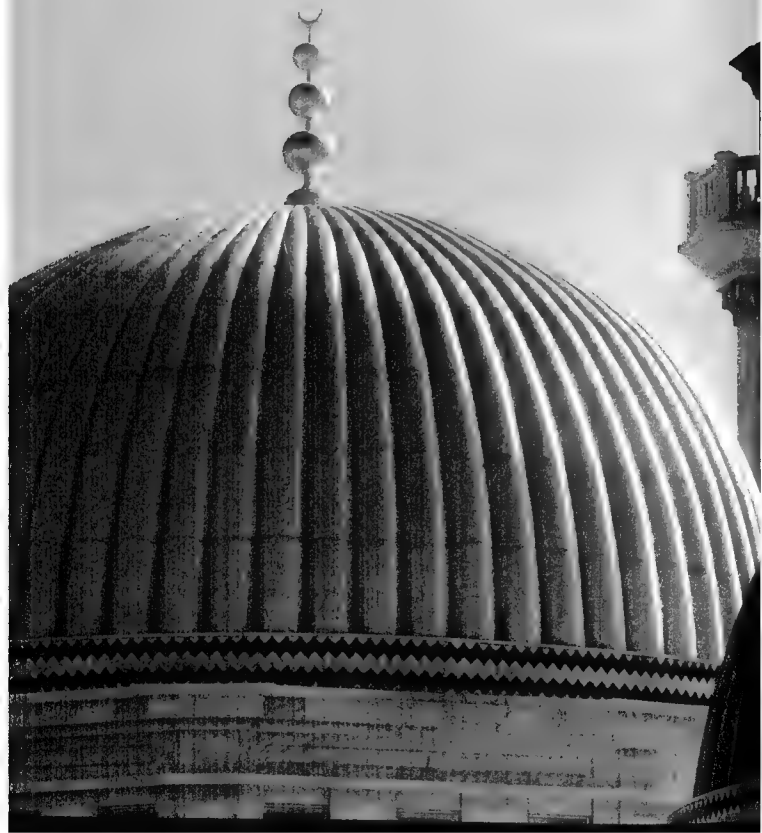
ختاماً تجب الإشارة إلى مؤلف من مجال الحركة النسائية . وإن كان يساعد على فتح آفاق جديدة تتجاوز النطاق الضيق لهذا المجال ، وهو كتاب هايدا جوتتر آينروت Heide Göttner-Ahrenroth Die Göttin und ihr Heros . ميوينخ ١٩٨٠ . تسمى الكتابة ، في محاولاتها وضع نظرية شاملة ودقيقة للنظام الأمومي Matriarchat أن تكشف التقابل عن الأصول الأمومية لمجموعات أساطير الآلهة اليونانية والمصرية والفارسية - الهندية القديمة وأساطير وسط وشمال أوروبا . وهي تستعيد تصوير أسطورة آلهة النظام الأمومي المرتبطة بتوالي فصول السنة ودورة النبات ، والتي تحتل يورتها إلهة لها ثلاثة أشكال ، وتظهر - طبقاً لأوجه القمر وفصول السنة - على صورة حيادة شابة (الربيع) ، وامرأة بالغة لها مظهر الأمومة (الصيف) ، وعجوز هرمية (الشتاء) . تؤكد المؤلف أنه « لم توجد (على وجه الإطلاق) آلهة ذكور في عالم النظام الأمومي » . أما « البطل الأسطوري » ، رفيق الآلهة الأرضي الفاني وخليفته ، فإن الإلهة هي التي تبتدعه في الربيع عندما تكون لها صورتها الشابة ثم تجعل منه ملكاً مقدساً . وفي الصيف تحتفل معه الإلهة ذات المظهر الأمومي بعيد الأعياد - الزواج المقدس - الذي يريده الأرض خصباً والبحار تدفقاً . ومع بداية الشتاء ، تضحي الإلهة المحوز بالبطل وتقرده إلى العالم السفلي ، حيث يبيت منه في بداية العام التالي من جديد . يقرر البطل رمزياً من خلال تضحيته الاختيارية فناء الكون (فكرة البطولة الأسطورية) . وتكون الشمس ، التي تشرق ثم تغرب على الدوام مثله تماماً ، هي الرمز الذي يعبر عنه ، غير أنها لا تلعب في النظام الأمومي سوى دور ثانوي بالمقارنة بالقمر .

توضح هايدا جوتتر - آينروت كيف حدث مع التطور التاريخي وسيطرة النظام الأبوي في أعقاب النظام الأمومي ، وتحت ضغط الأناس السائدة التي وضعها الرجال ، أن تحولت بقايا أسطورة الإلهة ذات الأشكال الثلاثة إلى حكاية خرافية . وتعرض للافتراض القائل بأن الحكاية الخرافية هي الشكل المبسط لأساطير الآلهة القديمة ، وتفسير « إلى أن الاتجاه يميل الآن إلى وجهة النظر التي تقول أن الحكاية الخرافية هي أساطير آلهة متدنية . وهو اتجاه أؤيده تماماً ، حيث يمكن لنا أن نبين اختلاف الأنواع

بين أساطير الآلهة والحكايات الخرافية من خلال عملية الانحدار الاجتماعي . لم ينشأ هذا الاختلاف لأن الشعب لم يكن قادراً على استيعاب البنى الأكثر تعقيداً لأسطورة الآلهة وللأسماء الأسطورية ، ولكن الاختلاف قد حدث لأن أسطورة النظام الأمومي الشفوي ، ولكن الاختلاف قد حدث لأن أسطورة النظام الأمومي قد أصبحت في مجتمع أبوي بأديانه العقيدية الكبرى رموزاً مادية ووثنية ، لا ينبغي أن يعطى بها غير العالمين . يكفينا لتجسيد هذا الموقف أن نترجم للذاكرة ما حدث في أوروبا القرون الوسطى من انتشار بطلي وصعب لكنيسة المسيحية على حساب الديانات القديمة المستوطنة ، والتي احتوت جميعها مبادئ وأركان من النظام الأمومي . بقيت رغم ذلك بعض التصورات القديمة عن النظام الأمومي ، دون اعتزال ، لدى الفئات الاجتماعية الدنيا ولدى الجماعات التي تعيش على الأطراف الجغرافية ، حيث يتم تناقلها بشكل مستمر . بدلاً من الحديث بالاسم عن الآلهة الأم تذكر الأم فقط ، وبدلاً من الآلهة الآنية أو الراحة الأعظم أو ولة العرش يقال الأميرة ، وبدلاً من البطل الأسطوري يتحدث الناس عن البطل فحسب .

لا يمكن لنا أن ننكر أن كثيراً من الحكايات الخرافية قد احتفظت بفلول من أساطير النظام الأمومي ، غير أن محاولة إرجاع كل الحكايات الخرافية لهذا المصدر فيه ، على ما نعتقد ، كثير من المبالغة . ويواجه عالم فالمشكلة الأساسية لكل النظريات ، خاصة تلك التي تمتد بأبائها إلى عصور ما قبل التاريخ أو العصور القديمة ، هي الاستناد للمادي على عدد محدود نسبياً من الاكتشافات الأثرية ، لا يقدم الكثير منها إثباتاً واضحاً لشيء . ومن ناحية أخرى ، فليس من سبيل إلى الاستدلال على الأساطير الفولكلورية ، خاصة بسبب عملية التشتت والتمعية التي سبق الإشارة إليها ، إلا عن طريق الاستمانة بالحدس والتخمين . ما نستطيع أن نقوله بشكل مؤكد هو أن المراحل الاجتماعية لعملية لن رنفي ولإعادة الجانب الأنثوي في التاريخ تظهر دائماً بوضوح في عصرنا الحالي ، وأن البحث العلمي للحكاية الخرافية في الوضع الذي يؤهله لكشف الستار عن تلك القضية ، ليساهم بقدر ما في تعميق وتوسيع الوعي من أجل التحرر من كثير من الأفكار والمسلطات .





في الأدب التونسي

الفكر والتعبير المتاح فيه . هذه العوامل في تدخلها وتفاعلها وجبت للمسدي - كما نذهب - هذه الوجهة الفئوية التأملية أو هذه الوجهة الذاتية الوجودية .

لغة المسدي لغة مختارة تميل الى العبارة النادرة ، وهي لغة ذات إيقاع يتراوح بين الشدة والانفراج ، تنحو منحى لغة القرآن والحديث ، روحها المجاز ، والخيال والانفعال . . . وينفب عليها التجريد .

آلف المسدي أعماله الرئيسية ما بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، وهي : السد ، نشرت أولاً عام ١٩٥٥ .

حدث أبو هريرة قال . . . نشرت أجزاء منه ما بين عام ١٩٤٤ وعام ١٩٥٦ ونشر كاملاً عام ١٩٧٣ .

مولد السنين نشر تباعاً في «مجلة المباحث» عام ١٩٤٥ وفي صورة كتاب عام ١٩٤٧ .

ونشر المسدي بعض سورياته أو تأملاته القصصية القصيرة على فترات متباعدة فشر في مجلة «المباحث» : «السندباد والطهارة» (أكتوبر ١٩٤٧) .

ومن مؤلفات المسدي التي تصدر الاشارة اليها « . . . تأسيساً لكيان» (١٩٧٩) ويضم مجموعة من مقالاته في الأدب والثقافة والاجتماع وبعض افتتاحيات مجلة «المباحث» التي أشرف على إصدارها .

ومن البين أن اشتغال المسدي بالتدريس وشؤون التعليم والثقافة ثم اشتغاله بالسياسة قد حد من انتاجه الأدبي .

وقبل أن نتطرق الى مضمون أعماله نورد بإيجاز شديد قصة حياته والمؤثرات التي خضع لها في مرحلة التكوين .

ولد محمود المسدي بشاركة بشمال تونس عام ١٩١١ وتلقى تعليمه أولاً في كتاب القرية حيث حفظ القرآن ثم درس بالمعهد الصادقي وسافر الى فرنسا حيث درس اللغة والأدب العربي بجامعة السوربون ، وبعد دعوته عام ١٩٣٦ اشغل مدرساً في الثانوي ثم بالمعهد الصادقي من عام ١٩٣٨ الى عام ١٩٤٨ ، ثم عين مديراً للتعليم الثانوي في وزارة المعارف من عام ١٩٥٥ الى عام ١٩٥٨ ، وتولى بعد الاستقلال وزارة التربية القومية من عام ١٩٥٨ الى عام ١٩٦٨ وفيما بعد وزارة الشؤون الثقافية .

وينتمي المسدي الى الحزب الدستوري التونسي منذ تأسيسه عام

الأديب التونسي محمود المسدي من جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من ذلك الجيل الذي تطلق عليه جيل القيم الثقافية و«الحنين الحضاري» ، أو قلقل : جيل البحث عن الذات والكيان الذاتي بين التراث وبين حضارة العصر الغربية .

على أن المسدي لم يحظ خارج بلاده بتلك الشهرة التي حظي بها رواد الأدب العربي الحديث ، ولذلك أسباب ، لعل أهمها اللغة والمحتوى ، فمما يتوجان الى قلة من الخاصة ، ثم العقبة التي أبدع فيها أعماله الأدبية وشروط نشر هذه الأعمال ، واشتغال المسدي بالحياة السياسية ، وانقطاعه عن الانتاج الأدبي .

اللغة هي مدخل المسدي الى الإبداع وإلى البحث عن الذات ، والإبداع اللغوي - كما يذهب - هو في نفس الآن «عملية الخلق الوجودي» ، أو الخلق الفكري ، أو الخلق الوجداني «الحياة الثقافية» ، السنة السادسة ، ١٩٨١ ، المجلد ١٣ ، ص ٥٩) . اللغة بمعنى آخر هي «المضمون الوجودي» ، ونستطيع القول إن مكان وزمان هذا المضمون الوجودي هو اللغة . والمضمون الوجودي هو اجتهد في سبيل الرؤيا المتجددة . ويعبر المسدي عن ذلك فيقول : «إن «اللفظة» و«العبارة» و«الأسلوب» لا تكون لباس الاكتشاف الفكري أو الوجداني والشعوري ، بل تكون دمه ولحمه» .

ينبغي أن نبعث الانسان فينا ، اذا أردنا أن نبعث منزلتنا في الوجود كأهم وشعوب . واذا أردنا أن نبعث ثقافتنا وحضارتنا حتى نمسكها من منزلة ، ومن حرمة ، وتقدير من طرف الآخرين ، فينبغي ، حينئذ ، أن نسلك سبيل الجهاد لنبحث حياة جديدة ، فاذا نحن بمشأ هذا الانسان العربي البديد ، نكون بمشأ ، في نفس الوقت ، اللغة العربية ، ولو أنقذنا المسألة من ناحية أخرى ، اذا نحن بمشأ اللغة العربية البعث الصحيح في المعنى الذي يبيته ، على أن تكون اللغة العربية هي الدم والحلم للمغامرة الوجودية التي يعيها الانسان . . . تكون أحيانا الانسان العربي . . . والعكس بالعكس» (المصدر السابق ، ص ٦١) .

محور أعمال المسدي هو هذا المضمون اللغوي الوجودي . ومصادر هذه الرؤيا الإبداعية الوجودية هي دون شك : الوقت الاستعماري وتدخل الفرنسية في تونس ودول المغرب العربي ، وتهددها بل تهديمها للعربية ، وبالتالي الحضارة العربية ، ثم نشأة المسدي الدينية و تربيته «على أنعام القرآن وترجيح الحديث» ، وتفتحته على الفكر الوجودي الفرنسي ، وأخيراً وليس آخراً : عوامل الكبت والسكون التي تسود المجتمع العربي التقليدي وضييق حيز

١٩٣٨ ، وقد انتخب عضواً في مجلس الأمة عام ١٩٥٥ . ومنذ سنوات يرأس مجلس الأمة التونسي .

من المؤثرات الرئيسية في تكوين المسعدي مؤلفات «بودلير» و«بول فاليري» و«أندريه جيد» و«أندري مالرو» و«سانت اكسپيرى» و«جان بول سارتر» و«جان جيرودو» و«م. شكسبير» و«دستوفسكي» و«إيسن» و«د. أونانوف» وإلى جانب هؤلاء فقد درس إلهام الفكر العربي الفلسفي مثل أبي العلاء المعري وأبي حيان التوحيدي والزمالي وعمر النخاس وهؤلاء كما يقول المسعدي يندرجون تحت مفهوم الوجودية بمعناها الإنساني الواسع . . ويرى المسعدي أن الوجودية مذهب عريق في الأدب والفلسفة تستطيع أن تلخص فيه جماع قصة الإنسان وما يستبطنه أو يستوحيه من وجدانه ونفسه ومن فكره وما هو فوق هذا الفكر . وتحت مفهوم الوجودية هذا يدرج المسعدي على سبيل المثال «مأسى» يورديس ، و«دراما اسخيلوس» و«بروميثيوس في الأصفاد» وأعمال شكسبير ورباعيات النخاس

الوجودية بهذا المعنى هي مغامرة الوجود الإنساني وصراعه من أجل أن يكون أو لا يكون - الوجودية «هي مشكلة الوجود» ومصير الإنسان ومنزله من الكون وسلوكه في الحياة وما له بعد الحياة» (ملحقات مسرحية - «السد» طبعة ، تونس ١٩٧٤ ، ص ٢٥٧ - ٢٦٣) .

وبهذا المعنى نستطيع أن ننظر إلى مؤلفات المسعدي الأدبية باعتبارها اجتبايات وجودية بحتاً عن الكيان الذاتي بين الشرق والغرب ، ولا شك أن هذه الاجتبايات تمكس طوراً من أطوار الثقافة العربية في مرحلة الانتقال الأول من المجتمع العربي التقليدي إلى المجتمع الحديث .

لم تكن مرحلة الانتقال هذه هينة أو يسيرة ، ودون شك فإن انكباب المثقفين على الثقافة وبحثهم عن الحلول الثقافية والأدبية والوجدانية ، وضالعة مفاهيمهم الاجتماعية ، وغلبة التوجهات الفردية عليهم ، مرجعها شروط مرحلة التكوين في المجتمع التقليدي ، وصمود هذا الجيل من خلال العلم والثقافة .

ويجمل محمود المسعدي من وجهته هذه القضية حين يسترجع مرحلة التكوين هذه فيقول :

«في ذلك العهد كان أبائنا في الجملة يرون «كفار» الغرب باختراعاتهم وعلوهم وآلاتهم يتماثلون إلى السماء ، وفي ذلك من الكفر ما أشارت إليه الآيات القرآنية عن فرعون ، كانوا يظنون أن هذه الحضارة الزرية وهذه القوة المادية وكل ما يأتيها من الثبر ليست إلا مظاهر للكفر وللنماد ، ويستندون على غرار تصور «دستوفسكي» أن خير الإيمان ما يكون إزعاناً واستسلاماً للأقدار ورضى بمشيئة الله» . («تأصيلًا لكيان» ، ص ٧٨) .

... إن الجيل الذي انتسب أنا إليه قد بذل من الاجتهاد في الرأي والسعي إلى استخلاص حقيقة منزلة الإنسان ورسالته في الكون كما يتصورها الإسلام ، ما مكنتنا من أن نكتشف فيما بعد ، أن في عقيدتنا الدينية وفي تراثنا الفكري الإسلامي ... ما يفرض أن يكون الإنسان مسؤولاً ، وأن يكون خالقاً مبدعاً منشئاً ، وإلا كان مسلماً ناقص الإيمان بالله

ولا يكون الإنسان خليفة الله في الأرض إلا إذا أظهر قدرته على التعلق بولسطة ما سماه الله (العمل الصالح) الذي منه إصلاح للثمرة البشرية ، وخلق ما لا يتفك به منزلة الإنسان ترتفع دوماً درجة فدرجة إلى ما لا نهاية له على كبر المصور («تأصيلًا لكيان» ص ٧٩/٨٠) .

من السبيل أن نحدد بوضوح الجسور الأدبية لأعمال محمود المسعدي وربما كان الأصح أن نسميها حواريات فلسفية ومقالات أو تأملات قصصية ، وقد لا يحتاج إلى بيان أن المسعدي كالكثر من أبناء جيله حين وضع هذه الأعمال لم تشغله قضية الأنواع الأدبية ، ولم يدر بخلده أن يلتزم بقواعد أو قيود جنس أدبي بعينه . وإنما اجتهد أن يتسقم لفة الإبداع الأدبي كسفاطرة وجودية ، كاجتهاد ، أو جهاد ، أو كما يقول في مقدمة «حدث أبو هريرة» قال : «ولئن كل كيان ليحد وكسب منسوت» («أبو هريرة» ص ١٢) الهدف هو التعبير عن «المغامرة الإنسانية على مدى الحياة الفردية» ، ومن خلال ذلك التعبير عن الكيان الحضاري الذاتي . وهذا المدخل هو الذي يحدد أسلوب الكتابة والشكل الأدبي .

وتبدو حدود هذا المنهج حين تأمل فكرة الزمان «المكان في أعمال المسعدي . فالأحداث التي تصادفنا في أعماله لا تنتمي إلى زمان أو مكان بعينه ، وإنما زمانها ومكانها هو النفس الإنسانية واللذة . وعلى الرغم من أن المسعدي يناهض فكرة الوجود الإنساني المجرد عن الزمان والمكان في حديثه عن الثقافة والأدب ، إلا أنه في أعماله الأدبية يعبر عن هذا المطلب فحسب ، ولا يقتضي به .

ويوضح الاقتباس التالي هذا التناقض ، يوضح أن مفهوم المكان والزمان كما يتحدث عنه المسعدي إنما هو مفهوم ذاتي باطني أكثر منه مكان جغرافي أو زمان تاريخي ، يقول المسعدي في محاضره له :

«وهنا أريد أن أنبهكم إلى أن من المشاكل الزمنية في أدبنا العربي ، وثقافتنا العربية ، أننا حتى عهدنا هذا لم نستطع أن ندفع البعد الزماني في تصورنا للحياة بصفة عامة ، وبالأخص في تصورنا للكيان الإنساني ، سواء في مستوى الفرد أو مستوى الجماعات . لم نستطع إلى حد الآن أن نتخلص من تصور ورثناه عن القرون الوسطى ، هو تصورنا للكيان الإنساني والحياة البشرية مجردين عن كل تطور زمني وعن كل تدرج تاريخي ، أي أننا لم نتهد إلى أن الكينونة لا تتحقق بل لا يمكن أن تتحقق بدون ديمومة وصيرورة .



بول كليه ، السندباد .

والمذابلات ، ولكنه طريق الوجود ، طريق « النجاة من المعجز والحد والفناء » . على أن الرغبة في مواجهة الحياة وفي « القدرة والخلق » يشوبها أو يمتزج بها على الدوام عند المسعدي الحنين إلى الصفاء و« الطهارة » والخلاص ، أو قل إلى التحليق في آفاق أخرى غير آفاق هذه الحياة في محدوديتها وتصورها . وهذه هي جدلية الصراع الوجودي الروسي . بعيداً عن الأطر والتكوينات الاجتماعية .

(ناجي نجيب)

فالبعد التاريخي أو البعد الزمني للكينونة الفردية وللكينونة الجماعية مفهوم لا بد لنا من أن نوطن أنفسنا على ادماجه في تفكيرنا وشعورنا وتصورنا للوجود . . . (« تأصيلًا لكيان » ص ٨٢ / ٨٣) .

حين نتأمل مؤلفات المسعدي الأدبية من « السد » حتى « مولد النسيان » نجد أنها تدور حول قيمة أسلمية : ألا وهي ضرورة « الخلق » و« الاجتهاد » ، على الرغم من وعي الانسان أن « الخلق » و« الاجتهاد » هو أيضاً تقاليد وعقود وطريق وعمر محفوظ بالمخاطر

السندباد والطهارة

مدخل لجانة أو خان . ونظر يتصرف ، فذگر أنه كان نزل هذا المكان لدى عودته الأخيرة من سفره الأخيرة . وأنه خان وسحابة وماخور ممّا ، جمعت فيه قهرمانه خمرأ وقيانأ وفرشأ وطلماأ ، لكل مسافر ذي قلق ومسغبة وكل سكير غريد . فدخل حتى وقف على باب في زاوية السقيفة . ونظر فإذا الجانة تكاد تكون خالية إلا من جماعة من البحارة سكارى يتنوّن ويعربدون ، أو من شيخ في ناحية كأنه مسافر يتفق برأسه نوماً ويتكىء على جوالق من متاع المسافر . وإذا صاحب الجانة الأحمر منكّب الصلعة على صندوق يحسب دراهم ، وغلام له مقبل على كؤوس يصلحها وينضدها ويتنعم الشاربين .

وأرجع السندباد البحر ، وأداره في داخل الجانة فرأى بها دخاناً متليداً ، وتصور عدد من تعاقب بها من شرب^(٨) في ذلك الدهر ووجد منها قرداً . وهم عليه متى جميع ما مر به في أسفاره ورحلاته من حانات الصهارين على المراسي . واتفق نفسه أن هذه الجانات لا تخلو واحدة منها من الدنس والعار والشؤم والقبح واليأس . كأنه لا يسافر مسافر إلا وهو يريد أن يظهر ، ولا ينزل من مركب نازل إلا وهو يريد أن ينزع أسواحه . وكأن الأبياد لا تتقدم إلى القاصد إليها ، ولا تورث القادم منها ، إلا قدراً وتوقاً شديداً إلى الاعتقال : أو كأن للأبياد مايتها ، وللبحر عظمتها ، ولما وراهه من ألقاق حرمتها ، فلا يد من طهر قبل الأحرار . ولا بد للراكب قبيل الركوب أن يتخلص ويخلص ، وأن يجلس في هذه الجانات فلا يدخلها إلا وقد نفخ فيها من غبار طريقه ، وتقبّلها بكرات ما رحله من ذنوب وجرائم ، أو مسح عليها مما أفره من دماء حياته : أو نفث في أرجائها آخر ما علق بأحشائه من مرارة وسم ويأس . ثم هو أن المرتحل لدى أول ارتحاله ، والقادم ، لدى أول قدومه ، كليهما في عناء المتخضعة وشدة الولادة ، وكليهما يجهد أن يطرح وي طرح ؟ فالراجل يطلب الطهارة والغطوس من هذه الجبة من الأرض وهذه الجبة من الحياة التي هو خارج عنها بعد ساعة . فلم لا ينزع على ساحلها ما لا يزال عالقة به منها ؟ والقادم كذلك يطلب التخلص والتخلص من تلك الجبة من الأرض وتلك الجبة من الحياة التي بارحها فأراً منذ أيام وقد وصل منها منذ ساعة ، فلم لا ينزع بهذه الجانات آخر ما لا يزال عليه من درن ذكريات بلاده البعيدة وروحها عيشها وأنفاسها ؟ وأصحاب الجانات هم القومة على ذلك كله . كذا بعض أمل التي قومة على متوصّلات المساجد

كانت الليلة مأساة قلقلًا^(٩) ، قلقلًا^(١٠) ، دويًا^(١١) ، يتصاوخ فيها الدمار والكيان وينبو كل شيء عن القرار^(١٢) . كأن عدماً يجهد إلى الوجود ، أو كأنّ حياة تجهد إلى الفناء . . .

خرج السندباد من خانته يعمل جراباً ، فبادرته من الباب نفخة عتيدة من هذه الريح القتال التي لم تفتأ تزهو الدنيا من يوم قدفه مركب إلى هذه المدينة . فلوى لها السندباد لحظة ، ثم وقف وهي تنفضه نفصاً ، وترمي بجرابه على ركبتيه ، وتحسب وجهه وعينه ، ويوشك جسده أن يشترك ويصير هيوأً محضاً كالقلاع . فأيأى يصمد ويقول : « كم طالت مهزلة هذا الصراع بين النولين : غزل الفساد ، وغزل الكيان ، أفلا يفلب منهما غالب ؟ ألا يتسنيان ؟ وإني ما أرى نظارة . فلمن يتصارعان ؟ »

ثم نظر يميناً وشمالاً في الرقاق الضيق الطويل ، فرآه خلأً وحشةً وظلاماً أرحاصاً . وقد كست منه العاصفة كل مار وكل حي وكل وجود . ثم كأنّ السندباد تردّد ساعة أيصعد في الرقاق أم يحدر ، أو لذ له أن لا تجد لذعات البرد وصفعات الرعزع^(١٣) الجانبة عليه سلطاناً . ثم اذا هو اندفع محذراً في الليل والقر والزوينة الغالية . وسار مسرعاً في سيل البوب ، حتى دفع إلى بطحاء المرسى ، تتراحم فيها أكداش ظلام من العدائل . تماسك لحظة ، ثم تمشى فغير البطحاء ، ومال فمشى على مرفأ الناحية اليسرى ، وعلى يمينه سفن وفلك راسية تنزعدها الرياح . ولا زال كذلك يمشي ، حتى وقف على غاية المرفأ ، وقابله البحر ظلمات وغياً . فظفر ملياً بالريح تلح على ظهره ، كتعامل جسد الأنتى الصابية . وأصنى إلى الواصف ترش على صفحة الماء في المرسى رشاً نحاساً ، فأتيتها من ظلام البحر صدى هدير وهجمة . ثم اذا السندباد صفقت منه ضحكة قلق^(١٤) شديدة قصيرة خائفة ، كأنها سخرية شيطان قارسة . وقال : « ليلة عاتية ، وريح شمال هجاجة لاذعة . ولأعاب البحر ، ورماد السماء . . . هو ذا الكون يتقيأ » .

وفجأة انثنى السندباد . فجال ببصره ، فإذا قبالة على يمين المرسى نور سراج يرهمقه الليل فلا يكاد يمتشي . فتراجع قاصداً إليه متثد النطح ، وكأنما قد ذهب نشاطه وهمه من كل شيء ، أو كأن الزوينة والبحر والليل قاتمت جميعاً ، وفيت مادة الكون وكان الفراغ والتخلأ .

وجاء حتى أطل على السراج في قمر سقيفة مستعيلة ذات دخان ،

ومراحضها وصباريها ، يشرفون على المصلين في تطوعهم واستيراثهم واستجائهم ووضوئهم ، ويحضرون لهم الماء إعانة على صلوات الله ، ولا يتأذون ولا يشكون ولا يستكثرون . ولأن أصحاب الحانات لقيمون على ما هو أشد وأمر وأوجع . فالسافرون يخرجون إليهم من غياهب البر بكل لحن^(١٠) الأرض والحياة ، ونفوس كالمنسج ، ووجوه كالزعر ، وحيرة وتلق وقطوب وألم . أو يتزلون إليهم من السفن وكان بهم ريح السمك المختلف ، وعلى وجوههم الغنة ، وفي سركاتهم وكلامهم أخلاقاً من أعاصير البحر وأهوال الآفاق وإحवाल الصحاري ووحشية كل غريب بعيد . فهم يحضرون لهم الخمر ويبيرون لهم الحانة إعانة لهم على الخلاص والتجاة . ولا يتأذون من ذلك ولا يشكون ولا يستكثرون . . .

وشملته كثير من حفلات الناس : في بيت أبيه أولاً بقريته ، عندما كان صغيراً ثم وأمه وأباه ولخوته السبعة على فراش واحد ، فيصبح وعليه من لعاب أخته ويول أبيه الأصفر ويغير كامل العائلة وكامل الليلة ، ويقول كبشار : هذه ثمرة صلة الرحم .

لكن ما شأن السندباد وذلك كله الآن ؟ فهو قد تاق إلى الفرار ، فيهام يطلب ربان مركب يركبه فيظل به غياهب البحار . وهو يعلم أن صاحب هذا الخان يعرف من الرائح ومن النادي من أرباب السفن ، لأنهم لا بد أن يمزوا به لكأس يشريرها ، أو جولهر يهرج يبيسونها جواربه ، أو ساعة يفتشون فيها مرارة البحر الملح في بطونهم . ولئن توقفت السندباد الآن لحظة على الباب . فانما ذلك لأن الحانة لقيته بصفحة من الدخان الثخن ، وخنقه بريح الخمر المبرقة وقي السكارى . ونفخت في وجهه بقايا سبك^(١١) ما تلاصق بها كامل اليوم من بشر متماككين ، ودفعه تنور المطبخ ، وبخار الطعام ودسمه . وعلى ذلك فالسندباد لا يقدر الدخول ، وإنما يقوم في الباب - بينما يقول صاحب الحانة : عم مساه - ويقوم وينظر ويتسم ويتذكر . يتذكر أنه عرف كثيراً من معادن الحيوان

ثم في الكتاب حين كان صبياً يلقن القرآن ، ويجلس في الشتاء والغيث في سقيفة ضيقة تراكم فيها خمسون صبياً ، ليس منهم إلا متفلس باخر . أو مطلق رجله بالكلع^(١٢) الربيع ، فاتح بكامل جسده وأمنائه ، حتى يمتلئ الكتاب بكبة وغيماً . ثم بعد ذلك في منتديات الناس ، وفي الأسواق ، وفي السفن بعد السفن ، ثم لدى إصابحه من جميع من عرف في حياته من الجوارى والنساء ، بعد أن يكون ذهب أول لثمته في أول الليل بالسكرة والبلدة . ولا يصعب من الجسد المطروح إلى جسده إلا صنة^(١٣) الأظ وشعر المانة وقبح المورة ، فلا يجد له إلا مقباً^(١٤) كغرت^(١٥) الحبل ونحصة .

ثم . . . لكن ما فائدة التعداد ؟ أفليس كل ما يملأ أفئدة الناس . وما يتحرك في صدور الناس . وما يتعفن في نفوس الناس من بغضاء ودنائة ولوهمام ونفاق وحماقات وصفاف . ليس كل شيء كذا نفيّاً لطهر والثقاء والعسن والطيبة ؟ أليست الأرض كلها ؟ أليس كل حي . . . ؟ وتحركت يد السندباد وكأنه لا يشعر فقبضت بطنه وقال : ثم أليست هذه أيضاً ؟

وما دامت السماوات لم تتخلق للإنسان محيطاً غير الإنسان . ولا ظرفاً غير الجسد ، ولا فخرت فيه مئيناً غير النفس الأمارة بالسوء ، وما دام السندباد قد دخل قبل اليوم ألف مانخور وماخور ، والتجأ إلى أجواف القحاب ألف ليلة وليلة - ما دام بين الناس لم يقتلهم جميعاً وفي جسده ما لم يصفه كالرجلج ، فليدخل هذه الحانة فانه لا تثرير عليه .

وتحرك فتقدم يدفع جرابه بركبته . وحرك يده ردّاً على سلام صاحب الحانة ، واتقمت الدفء والدخان والهواء وجماعة البحارة السكارى . وذهب إلى مقعد براوية الحانة يارد أمود . فوضع جرابه ، وجلس وقد احمرت عيناه وانحصر ، وهو لا يدري أمن شدة عفونة الهواء أم من الحنين إلى البكاء . وجعل يد به عينيه ، وجاء التلام يسأله ما يختار من شراب ، فيقول : كأساً من خمر الكرخ . ويفتح عينيه ، فإذا قبالة شطاه معطيرة مزهوة كدباب على فرث ، منسبة اللذين كالدلاء ، مشغولة الدين والصدر والخذ بكلب وير أبيض ، لسانه كالنار قائم كالعود . فيمنع النظر فإذا هي القهرمانة صاحبة الحانة ، ويتذكر أنه لدى مرته الأخيرة بها، تركها تترنح ثمل في أحضان البحارة السكارى . لكن ما لها هذه الليلة تنسى وجهها الذي خلقه لها الله ، وما لها تتحول به في عين السندباد إلى صورة من وجوه كل من عرف النساء ؟ وما لها تفوح بتنن كل سلطان سفاخ ذي دماء ، وكل قاض منلج ذي ارتشاء ، وكل مؤبد صبيان ذي لواط ، وكل صاحب رقعة متلصص سراق ، وكل متعبد كاذب ذي دياه ، وكل ردل متعال أصله في العمأة والخزي ورأسه بين الرؤساء ؟ ثم ما لها تهمس إليه وصوتها يحكي أصواتهم جميعاً صوتاً صوتاً : «نحن جميعاً هكذا ، نغرب الكلب وحرارة شعره ولسانه . وننيلك ونقصيك وبردك وأنفاس الأعاصير في وجهك . . . أو تحب الكلاب . . . ولا تزال تتحول صورها ، وتتوعد أصواتها إلى صورة كل حي وكل إنسان ، وصوت كل حي وكل إنسان ، وهي تقول : . . . أو تحب الحياة كما نحبها ، أو تفلح عن الرضخ والجهاد . ولكنك خُيرت بين النام والمرة ، واللسان والظلمارة . فاختار . ويزيد وجهها وصوتها قائلين : «عم مساه» . ويبرى جسد فيمسح جنبه ويجلس إليه . . .

- ١) الفلق الارعاع . من الشر . معاً ف مدق وملاق
٢) القلب كبر القلب
٣) القدني صوت الرعد
٤) أي لا يفر شي . لا يند
٥) حصه حصه حصاً . رده بالحصاء أي المص
٦) فريج
٧) أي حليه كالمق وهو المصح .
٨) جمع شارب
٩) الحص البش
١٠) سكوت الريح الزلزل : نظارته
١١) الكدح . وسع القدم . ١٢) الصفة . الس .
١٣) النفس المنيان ١٤) الفرت : ما في الكرشي

ويرتد السدباد بفتة الى الحص ، فاذا الجالسة اليه قيته من قيان
الحانة يتذكر أنه كثيراً ما لجى الى حضنها وقراشها في ليالي الهلع
والفرار . وتسرّب الى جسده فظاعة القبح .

وهمت به القيته ، فهم بالقيام وتفل ، وهمهم ولم تفهمه : « كذا ،
كلما هبط إنسان أرضاً لقيته الحياة بوجه القحط » .

ثم قام فانكرت وقالت : « إلى أين ؟ أعود أم سفرة أخرى ؟ »

فلوى وجرح جراحه وشق الحانة . ثم خرج الى الليل يقول كذي
الخبيل : « إلى ما وراء الحياة ، الى الطهر » .

فاول فلك لقيته وقع فيها وأرسلها شديداً ، وأوغل في الماصفة والبحر .
وكانت آخره سفراته ، واحتوته طهارة الأعماق .

منصف الوهايبى

كالخفّاش

سنتسى النهار

وفتواي الليل

« هز يود وهو معلم الكثيرين ، لم يكن يعرف لا الليل ولا
النهار ، ذلك أنهما شيء واحد »

- مير وقليطرس -

حشرة سراج الليل*

واليلة أنظر في جشها
كانت تحلل في صمت
بيض اللحم ويتسفر في العظم
والليلة كان « سراج الليل »
يتدلّ مشلي في خيط الوهم
وأقول لماذا انطفأت
أشياء البيت وما
حنايت بالفرحة عيناه
وأقول الليلة من
سيضي طريق سراج الليل الى أنشاء ؟

طفلين ، تحلّقنا حول « سراج الليل »
نتمتع في عنيه فلا تنطفئ
ونقول له :
يا نجماً يتوهج في ليل البستان
من أي سماء جئت ؟

* حشرة سراج الليل : حشرة تضيئ ليلاً وتسمى أيضاً اليراعة .

الخفافاش

بغداد - الكاظمية

داخلاً في المدينة ،
لا أصطفي غير ظلي
ومتحداً في باتينها
أنهجي سواحلها
وقول الربيع
ها هي الكاظمية ،
تفتح للمغربي مغاليقها
/ كان خط من الضوء ينلق ليل المقام /
وأنا داخل في متاعها
ما الذي يتعقبني في الظلام
ما الذي يترصد بي
مثل ريب المنسون
ما الذي يترصد بي
لنة أم جنون ؟

داخلاً في المدينة ،
لا أصطفي غير طللي
فإن قام في السور ياب ،
أشعث بقلبي عنه
وعدت لأحرب ثانية
في متاعها وأضيح ..

كان إذا استوحش ،
يستغي الليل بعيني خفافش
فيرى أشباحاً ينفذها دمه
تنسل خلف حطام الأشياء
ويظل يراودها أو
تساقط في فم الأسماء
/ شجر معتز في لعم الموتى ..
أصواء فراشات الليل صحاب جدوا في
الموت وأخت أكلتها أرض أخرى /
فاذ انتزعت الأصول ،
وعنى بآني هذا الكون عليه شمع النهر الأول
مسح ماء الروح العالق بالأجفان
ومشى أعمى بين السابلة العميان ..

ابن غلبون القيرواني

بين المجدوبين سأجلس منفرداً
أو بين المجدوبين الآسرين
وأعلق في عنقي حرساً
فاذا استوحشني أحد
قلت إنهم ما شئت ودعني
فلا في قلبي
لا ير له أبداً

*ابن غلبون القيرواني . أمير فطحي عاش في القرن الثالث الهجرية . وكان من أهل
القيرونة . ثم تنقل من كل شيء وتصف وماجر الى الحجاز (من رياض النفوس
لللكي) .

شاعراً من الأصوات الجديدة في تونس ، الأول هو المصنف الوهابي (٣٦ سنة) وقد ولد في ريف القيروان ودرس فيها الابتدائية والثانوية ثم التحق بالجامعة
التونسية في أواخر الستينات - قسم الآداب العربية - عمل مدرّساً في عدة معاهد تونسية ثم هاجر الى ليبيا ليعمل في حفل التدريس وبقي هناك من سنة
١٩٧٧ الى سنة ١٩٨٠ .

بدأ المصنف الوهابي شاعراً تحريضياً في أواخر الستينات متأثراً بالبيان وحليل حاوي وصلاح عبد الصبور . وفي أواخر السبعينات بدأ تجربة شعرية جديدة
ساعده عليها الملمة الجيد بالتراث العربي الكلاسيكي وأيضاً بالتجارب الكبرى في الشعر العالمي . يقول المصنف الوهابي : « أنا انتسبت الى تيار الشعر الجديد
أو ما يسميه بعض النقاد التونسيين « الشعر الكوني » . انه استجابة لحركة جديدة دبت في الجيل الذي أنا أنسب اليه . وقد حاول أصحابه أن ينفذوا الواقع
العربي وأن يستوعبوا حتى يتمكنوا من تجاوزه . وشعر هؤلاء يحفل بالرموز المستمدة من الحضارة العربية الإسلامية دون السقوط في الحطاية والمباشرة .
اه في رأيي الشعر المعقوي الذي يستوعب لحظة التاريخية ، لكنه في الوقت ذاته يكون قادراً على الاقلاق منها لينزل في منزلة الملحمة الخالدة . »
أصدر المصنف الوهابي ديواناً شعرياً عنوانه : « الواح » ويصدر ديوانه الثاني في أواخر سنة ١٩٨٥ .

يا قطار الطفولة

يا قطارَ الطفولة خُذني إليك
فأنتي أضمتُ مراوح أمي وضِمتُ أطيابَ مَنَدَعها
لا مقاميرَ حُجرتها انفتحت لي
ولا بابَ منزلها
ما الذي اقترَفَ الطُفْلُ ؟
ماذا تناقَلُ عنه الرعاةُ البعيدون ؟
فالليل داهمةٌ قبلَ ميقاته
ومضت قبلَ أعياده عرباتُ الفصول
يا قطارَ الطفولة خُذني إليك ،
فأني أضمتُ حَفائِزَ أمي
وضِمتُ كلَ قواريرها
لا مِباخرَ حِجرتها حَفَلت بي ولا طيرَ أثوابها
دُلّني يا قطارَ الطفولة
من سرقَ الليلَ من حِجرتي ؟
ويَدُا كانَ منهراً من أصابعها الفجر ؟

البحر

قديماً كان يأتي البحرُ حُجرتنا
وتأتي من وراء البحر مملكة
وسرب من نساء الرنج ،
كانت سحوبُ الأعشاب تأتي دون أسماء
وكان البحر يأتي لأبشاً أسرارهُ الكبرى
فأمِيط من سرير طفولتي للماء مِبتجهاً
أنضُ البحرَ مَسكوناً بنارِ الدهشة الأولى
أهيراً كان يأتي البحر حِجرتنا
وتأتي خلفه الأشجار والأقمار والنبع البعيد
فكيف اذن أضمت البحر من كفي
ولسماكِي التي لملمتها يوماً . . .
توسد سيدي العتبة
توسد وحدك العتبة
ولا تدخل علينا الآن - لا بحرَ بباحث ولا غيظ ولا قسبة

النجمة

لا تقبل قد سقطت نجمتنا الملتزمة
فخذاً سوف نراها
في السواقي أشتة
أو على رمل الصحارى توقمة

لا تنسني

لا تنسني في زحمة القُصَاد يا ابتي
فلا نذر على كُفّي ولا حتاة فوق جداتلي
لا تنسني
قدم الذين تُحبهم بسناجق معقودة ومشاعل
وأنا الصغرى كشمعة
التار جِسماني ودُمعي غاسلي

خطاف

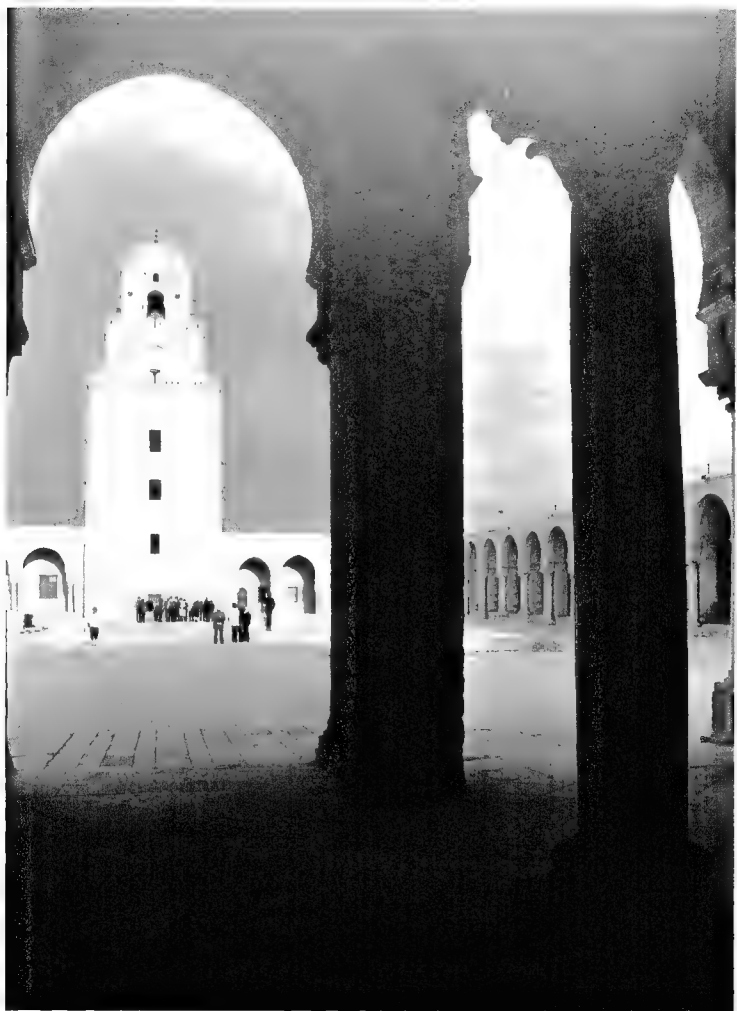
هذا خطافي مَيّت
لا الغاب واراه ولا البحر النج
خَلُوا اِذْنَ جُسمانه
فقصائدِي جنازة
ويدي الضريح .

وحشة

لم تشقني ركاب أجبتنا الراحلة
فأنا حينَ يوحِشني من أحب
أخلف طيب مجالسكم
وأقني الى وحشتي الأهلة

محمد الغزي (٣٦ سنة) أُصِبلَ القِتران أيضاً . درس اللغة والأدب العربي في الجامعة التونسية ، ومن ذلك الوقت يعمل مدرساً في المعاهد الثانوية .
محمد الغزي شاعر مشدود الى مدينته وإلى الأشياء البسيطة فيها . وأنت تقرأ قصائده تشع وكأنك تلج مدينة عربية اسلامية متوشة حيطانها ومرتنة مساجدها ومنظمة أسواقها ورائحة حدائقها .

ومحمد الغزي هو أيضاً شاعر اللحظات العابرة ، والطيور التي تموت على أسلاك الكبرياء والنخفاف الذي لا وطن له .
أصدر ديوانه الأول سنة ١٩٨٣ ، وعنوانه : « كتاب اللاد » . كتاب البحر » ، وسيمصدر ديوانه الثاني في أواخر السنة الحالية . كتب عدة مسرحيات نشرت في مجلات عربية مختلفة .



رموز وفضاء في فن العمارة العربية

السوق - الجامع - الحمام - المزار

عرض : منصف الوهابي

للبيانات الاقتصادية بين المدينة والريف « مثل راحة الغيول » و« راحة الترم » . . . وفيما عرفت مدن الغرب التاريخية أماكن محددة خاصة باللب واللبو ، يلتجئ إليها السكان بعد العمل حيث أفضى ذلك إلى أن يكون المشهد المسرحي معبراً عن متعة القادات أو عن حدة اللوابة بين الأفراد بسبب التجمع الحضري ، وهي ما يعني اقتران المتعة بالمدونية ، ويؤكد أن اللو والمشهد العموميين كانا تقليداً وعرفاً داخل التقاليد والأعراف ، وأن المدينة الغريبة بتوفر هذه الأماكن الخصوصية كانت تتحد من التوسلات والمواجهات . إن المدينة العربية الإسلامية بادانتها لنظام المواجهة الحرة ويتحكيما للقرآن والسنة في القيم الخلقية ، تكون قد وفرت على الفرد تحمل ومكابدات التناقضات والتوترات التي يمكن أن تفرزها الحياة مع الجماعة ، فيستطيع بذلك أن يتكبد على حياته الخاصة ، على سريره ، وعلى عالمه الداخلي ، فيضع فيه كل طاقاته وأحلامه ، وهو ما يعني أن الفضاء الخاص يمين على الفضاء العام .

وإذا وضعنا في الاعتبار اقتران «الرمي» «بالروحاني» في الحضارة العربية الإسلامية ، فإن المدينة هي العيز الذي تجسد فيه هذه الخصوصية ، والفضاء الخاص هو الواسل بين الروحاني والاجتماعي .

من هذا المنطلق نستطيع أن نقول إن المسجد أو الجامع يعني التجميع والضم والاحتواء والانزوال ، أي أنه يدل على الاحتشاد ، ولكن يشير أيضاً إلى اللوضخ والفضاء ، كما يعني الالتصاق بالأرض والخضوع لذلك الالية .

إن هذا التفسير يدل على أفعال ومواقف محددة : التجمع والصلاة في هيئة خاصة وفي موضع معين . . . هكذا يقترن الحسي بالذني بالجزوي . .

أما المكان العمومي وأما المقام أو الرواية فيعني المكان المتحول ، ولكن يعني أيضاً مكان التظلمات الجماعية والاعتقادات التي يعتزج فيها عادة السحري بالروحاني ، وتبقى السوق ، كما ذكرنا تدل على الوظيفة ومكانها «وظيفة التبادل ومكان التبادل» .

وهكذا فإن كل فضاء عام في الحضارة العربية الإسلامية ، يبعث من خلال وظيفته ونفيمته نظرية في الهندسة وصناعة الرياش تقول بأن جمال الشكل هو نتيجة لتوافق البناء أو الأثاث ، مع ما يؤديه من نفع مستعمليه (أنظر «المنهل» ص ٤٥٣) عن التبادل

تذهب الباحثة الاجتماعية التونسية تراكي زناد إلى أن المدينة العربية الإسلامية هي الأولى التي جسدت مفهوم المدينة كمكان للقاء والتمازج ، وهذا المفهوم ليس غريباً عن بيئة المجتمع العربي قبل الإسلام ، فقد عرف هذا المجتمع الأسواق الموسمية التي يلتقي فيها أفراد من قبائل مختلفة ، ليس لجرد التبادل التجاري فحسب ، وإنما للتبادل بمفهومه الأوسع والأشمل ، أي التبادل الثقافي ، ويكني أن نذكر في هذا السياق سوق عكاظ ، حيث كان يلتقي شعراء العرب ، ويلقون أشعارهم ويتنون بأبجاء قبايلهم . ولعل هذا ما يفسر أن أصل كلمة «سوق» يعني وظيفة التبادل التجاري ومكان التبادل (دائرة المعارف الإسلامية ص ٥٣١) .

وقد حافظ الإسلام على هذه الخصوصية ، أي على وظيفة السوق بعد أن وضع لها شروطاً وقوانين ، وبينما كان نظام المنافسة الحرة الذي يقضي بالآتميد الدولة حرية الصناعة والتجارة ، متجلياً في أوروبا من خلال اتحادات الحرفاء والممارسة ، أي من خلال «الحرفية» ، تلك النظرية الاقتصادية الاجتماعية التي تقول بإيجاد مؤسسات حرفية نفاية تتحول سلطات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، كان الإسلام في نفس الفترة قد ألقى ذلك من المدن ، فمنع الربا وحدد شروط البيع والشراء .

وحدة المكان ، كما توضع السيدة تراكي زناد ، تقضي إلى وحدة المجموعة وتحقق وحدة العقيدة .

إن المدينة العربية الإسلامية هي بالضرورة مكان لقاء ، وهذا ما يفسر إلى حد كبير غياب الليادين والساحات العمومية في هذا الصنف من المدن ، بل إن هذه الكلمة لا وجود لها أصلاً في العربية القديمة . وفيما عرفت المدينة اليونانية ما يسمى «Lagora» أي مكان الاجتماع حيث يلتقي السكان في هذا الفضاء «الحرة» وفيما احتفظت كل البلدان اللاتينية بهذا الفضاء الذي كانت له أسماء مختلفة مثل «La Plaza - La campo - La Piza - La Grande Place» . فإن المدينة العربية الإسلامية لم تفسر بالحاجة إلى تحديد «فضاء فارغ» في صلبها يفرض التمازج والتواصل ، ذلك أن هذه الوظيفة كانت تقوم بها كل المؤسسات الحضرية في مستوى المكان والواقع .

لكن كانت هناك ساحات تسمى وحدتها «رحبة» ، وهي مخصصة



مولر في جربة . عن مجلد « المغرب » ، دار نشر بروكلمان ، ميونيخ .

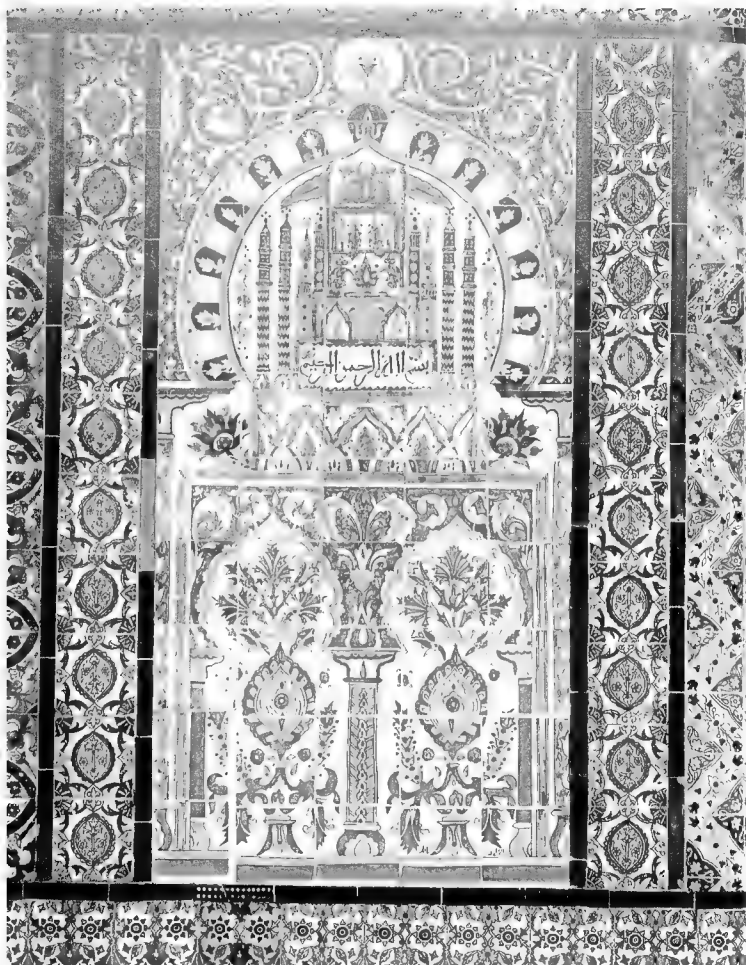
جدار من الفيفيشا . زاوية سيدي صهب في القيروان . <

الحار والبارد ، بين الجاف والليل ، بين الماري والمكسو جدلية أعمق بين الحسي والمقدس بين المادي والروحاني .

وأما الزاوية « مقام الولي » فتجد القطيعة مع الفضاء الدنيوي ، و« تونس » زمنها الخاص . وقد كتب « وينرجر » عن الاحتفالية في المقامات والزوايا ، فلاحظ كيف أن الزمن يضيق ويتجدد ، يحيى ويموت « مع العلم أن لكل مقام يوماً مخصصاً في الأسبوع تتم فيه الزيارة » ، ففي تونس مثلاً يزور الرجال مقام الولي الشاذلي يوم الجمعة والسنة يوم الخميس بعد الزوال .

الذي ينبغي أن يتم في صلب الوحدة المعمارية ، أي عن عنصر المشاركة ووحدة الشعور والتقارب من خلال التجييزات المعمارية المشتركة ، كما يبحث في رأي البعض - وهو رأي لا يتخلو من طرفة - عن الديمقراطية التي ينبغي أن تتحقق في صلب الجماعة . ويستند هؤلاء في تأويلهم هذا إلى القول بأن ملء الأرض أو شغلها أفضلاً يمكن أن يرمز إلى فعل المساواة .

إن ملء الزمن والفضاء بالممارسة ، هو بالضرورة نتاج ثقافي ، فالحمام مثلاً وهو مرقق أساسي في المدينة العربية الإسلامية يؤكد منزلة الجسد البشري في الإسلام و« ينتزل » عبر تلك الجدلية بين



نجا المهديوي

من التجارب المغربية في الأصولية التجريبية

يستلهم نجا المهديوي التراث الحضاري العربي - الإسلامي أو التراث المحلي ويصممه وفق تقنيات حديثة . ويعود إلى الحرف العربي ليبحثه من جديد ويطلقه على دروب جديدة في التعبير .

نجا المهديوي خدعة بصريّة . خدعة بصريّة جميلة . لا يجوز إذن أن نكتفي بأثر النظرة الأولى إلى لوحاته ومصفوفاته ، لأنها خادعة ومضللة .

أوصفت نجا المهديوي اللغة العربية من الإبلاغ وجعل الحرف «أبكم» . لم يضع كتاباً للصوت فوق الحروف ، بل عاد إليها في مهد الطفولة ، في طور التكوين ، حين كانت عصية على الكلام ، على نطق أصوات ممتنة عاد إليها في مهد الشكل ، حين لم تكن الألفا أول الحروف وأعظمها .

عاد إلى مجزوء الحرف وكسور المباشرة ، ففرغ ترددات الشكل وقابلياته وعرف أيضاً أن نظامها الترتيبي يخضع لنظام شكلي أيضاً ، فغرافيكياً أساساً . ولكن ألا تشبه الملم الألف فيما لو اقتطفنا الجوز ، الأعلى من هذا الحرف ؟ ألا تشبه الجيم المين فيما لو اقتطفنا الجوزين العلويين لجزء الحرفين ؟ أليس الأبيدية العربية عبارة عن خط مستقيم وقوس ؟ ألا نجد في هاتين الوجدتين أساس الخط العربي في خطوطه ذات الروايات الهندسية أو الدائرية للملكة والنسبة ، وأساس الزخرفة العربية مع الدائرة والمربع ، وأساس المعمار العربي مع القوس والرمي ؟

كأنني به يريد أن يتعرف على شكل الشكل ، حين كان طائفة خلافة : «الحرف نندي مادة حية ، أصوغ منها ما أشاء ، كما أشاء» . يقول لنا ذلك ، كما يتحدث التماثل عن جبهة المفضل والتماثل عن التراب الصلصالي .

لا حرف ، بل مجزوء الحرف : تبتين ، هنا ، طرماً من حرف ، دون أن تعرف تماماً إذا كان هذا الحرف يعود إلى القرن أو العاشر ، وهنا تبتين طرماً من حرف آخر ، دون أن تعرف تماماً إذا كان هذا الحرف يعود إلى الجزء الثاني من القرن أو إلى الجزء الثاني من القرن أو إلى القرن دون تقاطعها . . . سلسلة لا تنتهي من مجزوء الحرف العربي بأشكاله العديدة .

وفي أعمال أخرى تبتين الحرف العربي واضعاً ، جلياً ، دون أي تكبير له أو احتراق ، دون أي تلبس أو ربة في إلحاح هذا المجزوء الحرفي بهذا الحرف أو ذلك ؛ ولكن دون أن يؤلف تتابع الحروف البينة والمكتملة كلمة ذات معنى . الحرف موجود ، إذن ، في بعض الأعمال ، ولكن دون أن يفيد أي معنى مطلقاً .

يستدعي المهديوي الحرف العربي لقيمته التشكيلية البحتة ، ويسعى من خلال التكوينات التي يبتكرها أن يماكي الشكل الانعكاسي للتصميم المكتوب أو لتلف الخط العربي . الانعكاس : هذا ما استلهمه من المهديوي من اللغة كشكل ، وكمنى أيضاً ، مثلاً يعطي موج البحر للبحر معناه ، موهوم ومروم . نجا المهديوي لا يهتم بالمعنى ، بالأبلاغ ، بقطع الصلة بتاريخ عريق من

نجا المهديوي (٤٨ عاماً) فنان حروفي لكن حروفه بكما . لا يعود إلى الحرف بل إلى مجزوءه وإلى كسور المباشرة . يستكشف اللغة قبل أن تتخذ شكلاً ، حين كانت تشبه الألف الملم والياء النون . لوحة غابة لنوية دون حرف واحد . نستكشف معه جمالية الحرف العربي ، دون معنى الحرف المقدس أو القيم .

موج من الكتابة . كتابة من الموج .

بحر من بحر . بحر من بحر .

البحر لمة ، موجة كتابية ، ورؤاها المتناثر حروف منتقلة . اللغة مثل البحر دهرية ورائعة ، ثابتة ومتبدلة . تسبح في الماء ، وتكتب بالحروف .

نجا المهديوي يقوم في ماء اللغة مثل سمكة في البحر . أية لغة قديمة لا يقول المهديوي : أعود في فني إلى التراث بالصلح ، ولكن لأخرج منه ، وإلا فاني ساموت فيه .

«أكتب دون أن أكتب ، صفحات تلو صفحات ، كما لو أنني أهي الحالة التي أطلق فيها ، التي أندلع فيها ، كما في لغة ممتنة ، أكون الشاهد فيها على حركاتي ، حيث يمكنني مراقبة نفسي ونفسي والضياع في واحد معاً» .

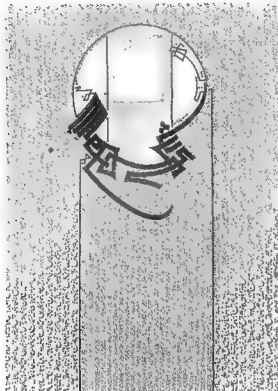
أليس هذه نقطة التشتي ؟ هل يعرف الشاعر تماماً ما يكتبه حين يكتبه ؟

إلا أن نجا المهديوي لا ينتظر «المعالة» ، مثلاً تنتظر «الإلهام» . . . عيشاً ، بل يبادرها ، يناوشها ، ينازها . اللعبة مجنونة ، نجا المهديوي يحاولها يومياً ، دون ملل ، دون تردد ، مثل الصيد . من يدري ؟

قد أمضى في اليوم الواحد أكثر من ١٣ ساعة . أمضى بصورة مستمرة ، مكدة ومجددة . أنا أليست دائماً : قد أصل إلى نقطة خاطئة ، أو إلى كفاف موق ، قد أستخدم أو أراجع . صورة عملي الفني لا أحرفها مسبقاً ، بل أتوصل إليها .

نجا المهديوي يأسف في ، بالكتاب ومثيرة لا يعرفها الحرفيون . انه فنان اختياري ، لا صاحب رؤيا . لا يبتين ما يريد قوله إلا في تدانفت التجربة ، في تجدد الخبرة . كل تجربة قديمة وجديدة في آن معاً ، أولى وأخيرة ، ممكنة ونهاية .

تتعدد الصفحات ، تتنوع نقاط الجور ، لكن التصد لا يتغير : «استكشف طاقات الحرف (العربي) التشكيلية . لم يبق المهديوي سطراً تصويرياً واحداً إلا ووقع عليه تشكيلاته الحروفية . جرب الورق والقماش والمعادن ، حتى عظم الأليل لم يسلم من تنخططاته .



نجا المهادي . كتابة على الرق .



نجا المهادي . كتابة على الرق .

صورتا الصفحتين ٧٠ و ٧١ ، نجا المهادي ، خط على الرق الأصيل . ◁

وحدها دون غيرها . يتخذ بطريقة قطعية ، تجعل بعض لوحاته جافة ، عقلانية ، مهندسة جداً ، كأنها تمارين واختبارات ذهنية وعملية . « علينا أن نكتشف فعلاً ، لا بالقول ، طاقات الحرف العربي التشكيلية ، علينا أن نفتح له مسالك جديدة للتعبير . لننتا تصلح بكوننا الشكلي لثل هذه الاختبارات ، بعكس غيرها من اللغات المتحدرة من اللاتينية مثلاً » .

لوحة لفة دون كلمة واحدة . لوحته نسق لنوي دون حرف واحد . تنخطيطاته الحروفية بكما ، لكنها تنظم وفق خط القراءة . نجا المهادي يتخذ بذلك مكاناً لوحده في مسار التجربة الحروفية . مكان على حدة ، يقع بين تجربتي سيد عقل وحسين ماضي اللبانيين في الحروفية ، أي بين القوة الثقلانية عند الأول ، والاختيار الذهني لتوليد تشكيلات جديدة من الحرف العربي عند الثاني .

التوصيل كان يؤدي فيه الحرف رسالة ومعنى بيباً ، منذ أقدم العصور حتى أيامنا هذه . فالمضارلات الرافدينية والفرعونية عرفت الكتابة في التماثيل والصور كدلالات تأويلية ، بأشكالها المسماة والبيروغليشية . وجد النمط العربي في هذه الكتابات البعيدة جذوراً غير مباشرة ، ولكن أكيدة ، وبلغ دائماً مآل سامية أو قديمة .

هذا ما تقوم به أيضاً الحروفية العربية الحديثة : إيثيل عدنان ، حياء المزوي ، رشيد القريشي ، سمير سلامة ، صخر نرزات يهودون إلى القصيدة العربية الحديثة (أو القديمة ، مع المزوي) ، ال تصوصها الأكثر إبداعاً (بدر شاكر السياب ، نزار قباني ، محمود درويش . . . حتى المملقات) . المنى ، دائماً المنى ١

نجا المهادي يخرج عن مألوف طريقة عريقة في الاداء ، والتوصيل ، حين يحدد الحرف من أية وظيفة ، غير الوظيفة الترافيقية - التشكيلية ،





الوحش والطائر

قصة

ثمّة أحلام شبيهة بالكتابة
ومعك كتابات كثيرة شبيهة بالعلم
امبرتو إكو «اسم الورد»

يسيل بفرارة حين أشم روائح الحمص ومرق سيقان البقر . وفي المدرسة كنت تلميذاً كسولاً ، وكان المعلم يضربني بقسوة ويقول لي يا رأس البعل . وكان التلاميذ يضعون حتى تحمر وجوههم ، وفي الشارع يقرصون أذني ويقولون لي يا رأس الجحش . غير أنني كنت أتعامل على نفسي آخر السنة ، وأنصح . حتى إذا ما بلغت السنة الرابعة الإعدادية لم أعد أطيق وطردت بسبب ضعفني القاذح في جميع المواد . واشتد المرض بأني بعد ذلك ، وكان يبكي ويقول : «عندتك يا حليلة» ، وحليمة هي أمي . وكانت حليلة - أمي تقول له وهي تبكي أيضاً : «لقد غفرت لك ، فلا تعذب نفسك» ، وماتت مما تقريباً ، أبي في أواخر العريف ، وأمي بعده بشهرين . وأخذت أنا ألبس في الشوارع بستاناً من عمل . وبعد أشهر عثرت على وظيفة في البريد . وها أنا فيها منذ عشر سنوات . ثم حدث قضاة ما لم يكن ينظر على بالي أبداً .

حملت أبي - وأنا بمعد في مكان ما خارج المدينة - أن كل المجاري تتجه نحوي ، وتصب في جسدي . كل تلك المجاري الزرقاء والسوداء والصفراء اللينة بالفضلات ، وبالفران ، والقطط الميتة ، وبالمأكولات الفاسدة ، والعلب والوجاهات المكسرة . وغير ذلك . كلها راحت تسدق بفرارة وقوة في داخلي ، ولم أتحرك أنا ، ولم يصني اشمزاز أو خوف . كنت أتاملها منبراً ، وهي تلج جسدي . وشيئاً فشيئاً أخذت أستطيع وأستطيع ، وأتسع وأتسع ، حتى تحولت إلى آلة من تلك الآفات السوداء التي يتحدث عنها الناس في الأساطير والغرافات . ونظرت حولي ، فإذا نصف المدينة كله تحت قدمي ، وإذا البنايات الضخمة تبدو في حجم علب الكبريت ، وإذا الناس والسيارات في حجم النمل . وتحركت خطوة واحدة فإذا البنايات تتهاوى ، وإذا ذلك النمل يتدافع مجنوناً في جميع الاتجاهات . وتحركت خطوة ثانية ، فتهاوت بنايات أخرى ، وعمت الغوضى . وإذا المدينة كلها في فرع ليس مثله فرع ، وخيل إلي أنني أسمع أصواتاً ، وأنيباً ، وبكاء ، غير أن ذلك لم يثر في ولو شيئاً قليلاً من الشفقة . وبقسوة الحافد رحلت أدوس ، وأسطم كل شيء . وأنا ألقه متدحاً ومتنصرأ . وفي لحظات قليلة كان أكثر من نصف المدينة قد تحول إلى ركام ! وأعتقد أنهم أتوا بجيوش كثيرة للتصدي إلي لاد أنني شاهدت وأنا أواميل سريي البطي، شرراً كبيراً

ذلك العلم الغريب كان بداية كل ما حدث !
ما كنت أتصور أن أصبح في بعض ساعات غير الذي كنت . ثلاثون سنة أمضيتها كلها في تلك المدينة الكئيبة ، وأبدأ لم أبتعد عنها كيلومتراً ، حتى أصبحت أشعر بها فوق جسدي ، كما لو كانت بدلة سجين . ما كنت أتصور أن تتغير حياتي فجأة ، وبمثل تلك السرعة . فانا منذ زمن طويل قد قتلت في نفسي الطموح والعلم والأمل وكل شيء . وأصبحت كمن يعيش خارج ذاته ، أو كمن أجبر على السفر إلى حيث لا يدرى . وكنت أسير أحياناً وسط الجموع في الصباحات الكئيبة ، وأتاملها ، وأتامل نفسي ، ثم أتساءل : لماذا لم أكن شيئاً آخر غير هذا الجسد الذي أصبح هريلاً وخاوياً في الثلاثين . ومع الأيام لم أعد أميز بين الفرح والألم . ولا بين السعادة والشقاء . استوى كل شيء ، وامتدت الحياة أمامي سبيلاً مقفراً يفضي إلى العدم . ومنذ زمن دربت نفسي على الأشياء التالية : أن أسلك نفس الطريق إلى الوظيفة صباحاً ، ونفس الطريق من الباعة إلى البيت مساء ، وأن أذهب مرة واحدة إلى السينما ، وأن أرتاد نفس الباعة - ساحة الزنوج ، وأن ألام سكرأ ليلة الاثنين ، وأن أذهب إلى الحمام كل صباح أهد ، وألا أفكر في الزواج . لأن رأيتني ينتهي دائماً في منتصف الشهر . وليس مهماً أن أتحدث عن طفولتي ، فهي أيضاً كانت حاوية وحزينة . كانت عائلتي تسكن قرب حارة اليهود في تلك المدينة العتيقة . وفي الشتاء حين تنزل الأمطار ، يقطر السقف ، ونجش نحن الثلاثة - أبي وأمي وأنا - في ركن من الأركان ، ونظل هكذا حتى الصباح . كان أبي يعمل حمالاً في الميناء ، ويعود سكران كل ليلة ، ويضرب أمي ضرباً مبرحاً حتى ينتفخ وجهها ، وتزوق عيناها ، ثم يرتمي على الفراش مثل عدل ثقيل ، ويأخذ في الشخير حتى الفجر . وأحياناً كان يشد به العنقب فيضربني أنا أيضاً وهو يصرح : «أنت أيها الكلب . . . طلعت منقلب مثل أخوالك» . ولم أكن أعرف أخوالي ، غير أن الضرب كان يجعلني أجيبهم وأهملهم إلى معرفتهم . وكانت أمي إذا ما سألتها عنهم تدير رأسها ولا تجيب . وطول النهار كنت أجلس قرب النافذة الوحيدة ، أتامل عريات الخضر تجرّها بذل رمادية كئيبة ، وبنات اليهود بأردافهن الثقيلة ، وحلاق الحي وهو يقازل امرأة تسكن الشقة المقابلة لبيتنا . وكان ريقني

يشتاير في الفضاء . وعندما التزيت من القصر الكبير الجاثم فوق الروبة ، أخذت عصافير عديدة تنوم فوقتي . وهي تتر مثل الذباب ، وتلقي شرراً غزيراً . ومددت يدي وأسكت عدداً كبيراً منها . وكنت أغضبها بأصابعي ، حتى تتحول إلى كتل صغيرة أكاد لا أشعر بها في كفي ، ثم ألقيتها بها على الأرض ، وأضني في حال سبيلي . كان القصر الكبير جاثماً فوق الروبة في كبرياء ، وتاملت فإذا بي أراه صغيراً رغم حداقة الشاسمة ، وأولبه البسة . وشاهدت حدثاً من العمل يتدافع لحمايتي ، وسحوت فوقتي تلك العصافير الحديدية بأعداد هائلة ، حتى أنها حبست السماء تماماً . وراح الشر ينبعث من جميع الاتجاهات . غير أنني لم أشعر بشيء ، ولا حتى بقرعة صغيرة . كان القصر الكبير بين قدمي تماماً وحين لاسمت بأصبع من أصابعي تبرز مثل الرمانة الناضجة . ومن بين الشقوق رأيت سيد القصر مكوماً من الرعب في مقعده الوثير . وبدا بشما مثل كل المحتررات التي لا ترى الشمس ، وأضنيت عليه حتى اقترب وجهه من وجهي . وعندئذ رأيته يبيكي ، ويقول كلاماً غامضاً ، ويدبر يديه إلى ذلك النمل المحتشد حول القصر . وأخذته بين أصابعي ، ورفسته . تاملته طويلاً ، وهو ينتفض فرحاً ، واستغربت أن يكون سيد القصر على مثل تلك الحالة من الجبن والقبح . وكوزت على أسناني من النبط ، ثم مضطت عليه ، فتفتت جسده مثل الورق الجاف ، وتدفق منه دم أسود في لون القطران . وعندئذ أخذت مياه المجاري تخرج مني حمران في لون الدم . ورحت أنتفض وأنتفض وأضال وأضال حتى استمدت حممي الحقيقي .

وبعد ذلك تغير المشهد تماماً . ورأيت نفسي في أرض قاحلة لا شيء فيها غير الأحجار البنية والطيور الجوارح . وكان ثمة رجال شبه عراة مثل البهوذ الحمر يضيئون على رؤوسهم قبعات حديدية يفودوني في صمت . وأذكر أنني كنت أشعر بالطمش والخوف ، غير أنني كنت عاجزاً عن الكلام . وفضيلة وجدت نفسي محاطاً بأناس شبه عراة هم أيضاً ، وكانوا يسكنون بطلات ومداري وسكاكين ضخمة ، ويصرخون وعيونهم تنفذ مثل الكلاب الهابة : « احرقوا النائن . احرقوا النائن اء . وكان صراخهم شبيهاً بنشيد وطني . وكانت هناك نار يرتفع ليبيها إلى علان السماء ، ودفعني الرجال ذوو القبعات الحديدية بأنجاسهم ، وعندئذ عاد إلي صوتي ، فأخذت أصرخ وأصرخ وأصرخ .

حين استيقظت كنت على وشك البول في فراشي ، وريقني ناشف من الطمش ، جريت إلى المراحيض . وبعد ذلك أفرغت زجاجتي ماء بكاملها في بطني . ثم جلست على الفراش وأخذت أفكر في ذلك الحلم الغريب ، وأصابني فرح شديد ، وقلت لا بد أن أرويه في الغد إلى سألما زميلتي في العمل ، فهي خيرة بأمر الأعلام ، وهي الوحيدة التي أطمئن إليها ، وألضي لها بأسرل حياتي دونما حرج . وهي أيضاً في الثلاثين ، ولم تنزوي بعد ، وتميش مع أمها المعجوز

الصماء . واعتقد أنها تعلم كثيراً ، إذ أنها تردني لي كل يومين أو ثلاثة حلماً جديداً . وتأخذ في تفسيره بدقة عجبية . وكانت مغرمة بأولياء الله الصالحين وكل يوم جمعة بعد الانتهاء من العمل ، كانت تطلب مني مرافقتها إلى المدينة الميتة لتشتري الشموع وأشياء أخرى لها ورائع قوية . وكانت لها عيال سوداوان وإسنان ، غير أن جسدها كان قد أصبح سيناً وقيحاً بسبب انتفاخ عريس لم يأت ولن يأتي والعيش مع عجوز صماء قاتية . وأحياناً كانت تحزن ، وتقول لي والدموع في عينيها : إن الحياة لا معنى لها ، وأنها مجرد كلية جراه حقيرة . وكنت أحب عينيها ، غير أنني كنت أصق كلما شاهدتها تمشي قصيرة ومكورة ، مثل كيس معفو بأشياء غامضة ، وقلت سأروي لها حلمي ، وربما تجد له تفسيراً . وأضنيت بقية الليل وأنا مشغل البال وهووس بذلك الحلم المخيف . وفي الصباح جريت إلى المكتب ، وسألت عن سألما ، فقبل لي أنها مريضة ، وإنها لن تعود إلى العمل إلا بعد أسبوع . وفكرت في زيارتها في المساء ، غير أنني انتهيت إلى ما يمكن أن يتناسب به الناس وخاصة جيرانها . وقرعت فرعاً شديداً حين ورد إلى ذهني أنهم ربما يعتقدون أنني غطيبي . وكان ذلك كافياً لكي أنقطع عن التفكير في زيارتها .

طول النهار بحثت عن يمكن أن أروي له حلمي وعشرت عليه بعد تعب شديد . فلت سأروي له لملي ، فهو شاب لطيف ، وبائس ، ويقيم مثلي . وقد سكرنا مرات عديدة في حانة الزوج ، وفي آخر الشهر كنت أدعوه دائماً إلى مطعم مالطي ونسهر معاً حتى الصباح . وكان قد حدثني كثيراً عن حياته ، وأعلمته أنه كان طالباً في الحقوق ثم طرد بسبب أفكاره السياسية ، وأنهم سجنوه أسبوعاً كاملاً . وعزبوه ضرباً مبرحاً ، وحرقوا أصابعه بالسجائر لكي يمتزف . وكان حين يتحدث في السياسة يخفض صوته ، وتبدو عليه الرهبة . واعتاد أن يحمل في جيب معطفه المسكري كتاباً حول الفقر والفقراء . وحين يسكر كان يقرأ لي منه بعض الصفحات وهو يصرخ : «إنها الحقيقة ببينا .» وكنت ألقفه بأشارة من رأسي تجنباً لأسنائه . والحقيقة أنني لم أكن أفهم شيئاً مما كان يقول ، غير أنه ماذا يمكن أن يفعل الوحيد مثلي في مدينة كئيبة ؟ وفي المساء أسرعت إلى حانة الزوج ، وفي دقائق قليلة شريت ثلاث زجاجات جمعة . وعندئذ أحسست بنشوة تنتشر في جسدي المرهق وتروي عروتي التي يتسها السهر والتفكير في الحلم المخيف . وكانت الحانة تبيع بالموظفين والصائين وبماسي الأحذية والصماليك . وكانت أصواتهم تختلط وتداخل لتكون جلبة تضغط على القلب وتقتل الرأس . وجاه علي بعد حوالي ساعة من الانتظار .

قال لي إنه كان يشرب في حانة أخرى مع صديق قديم . ووضعت يدي على كفه أشعره بمدى شوقي إلى رؤيته والتحدث إليه وقلت للنادل : « هل اثنين لملي .» وأعطاه النادل اثنين قدنهما في بطنه



جذوع الناس ، ٦٥ X ٥٠ سم للفنان جيردي ، عن مجلده «مراكش» .

الصبي « غافروش » وهو يسكن الشقة المواجهة لشقتي ، وبيع الفول والبيض في الحانات مساء ، وفي النهار يذهب الى المدرسة . وقد أطلق عليه سكان الحي هذا الاسم بعد مشاهدتهم مسلسلًا تلفزيونيًا . وسين رأيي وضع سطله على الأرض وصاح : « أنت هنا ؟ »

- « وأين تريدني أن أكون ؟ »

اقترب مني . وبدا في التمتة بقبعته التي تغطي نصف جبينه شيئاً بخفائش ، ورأيت يلفظ الى الوراء في حذر شديد ، ثم قال لي بصوت خافت ومرتعب :

- إنهم يبحثون عنك !

- من ؟

- الشرطة .

- الشرطة ؟

- نعم الشرطة . لقد دامها الممارسة منذ أكثر من نصف ساعة وخلصوا باب شقتك وألقوا « باداشك » في الدراج وتشوا كل الشق بحثاً عنك وهم ينتشرون الآن في الحي بأسره .

وامتلأت ركبتي بشيء يشبه اللام ، فلم أستطع أن أتحرك ، وانمقد لساني من الدهشة ، وسرى الرعب في مفاصلي وحرق حلقي وقرص أعمائي . ونظرت الى « غافروش » ، فبدأ لي وكأنه عنصر من عناصر ذلك الحلم للمربع الذي عشته الليلة الماضية . وفجأة قام بيني وبينه حجاب ، فلم أعد أراه ، غير أنني سمعته يقول : « لقد ضربوا الناس ودفعوا النساء والأطفال على الأرض ، وقالوا إنك مجرم خطير

بسرعة عجيبة ، ونظر إلي يطلب المزيد . فضلت له اثنين آخرين فشرجهما بنفس السرعة واللغة ، وبعد ذلك هدأ قليلاً وارتخت عيناه ، وتلغى بأكل الفول ، وطلبت له خاصة ثم قلت له : « سأروي لك شيئاً مهماً يا علي » . ونظر إلي فرأيت في عينيه الكئيبتين يريق فضول . وقلت له : « سأروي لك حلاً غريباً » . ويدعو أن فضوله خبا ، فقد عاد لي تقشير الفول غير عابئ . بي . وقلت له « إنه حلم غريب ، فكرت فيه جزءاً من الليل وكامل النهار ، وأنا الآن أحمله كما لو كان عبئاً ثقيلاً » . وقال لي وهو يواصل تقشير الفول متظاهراً بالاستماع إلي « هيا . . احك وخلصنا » . ووسط الأصوات النظيفية والتجشأت ، ودخان السجائر واللبنات ، رحت أروي له حلمي يبدو ذاكرة كل التفاصيل ، واصفاً الصغيرة والكبيرة . وكمثل ممثل يتقمص دوراً يصحبه نسيت نفسي ، والمكان الذي أنا فيه ، والشخص الذي أتحدث إليه .

وفي لحظة من اللحظات اتسبت لي أنني محاط بالفراغ وأنا أتحدث إلى نفسي . ونظرت فإذا بعلي قد اختفى . وقلت ربما ذهب يتبول وانتظرت أكثر من نصف ساعة ، غير أنه لم يأت . وقلت فليذهب الى الجحيم ما دام سافلاً مثل الآخرين ، وخرجت من الحانة وأنا أشعر بارتعاشه لذيق . وقلت سأنام الليلة نوماً عصبياً ولن أحلم . وحين كنت أشتري جريدة وعلبة سجائر رأيت الشرطة تهاجم الحانة في عنف وقسوة . وحمدت الله على أنني أنقذت نفسي من تلك الكبة ، والا كانوا اتهموني بالأسئلة وحرموني من تلك النقوة اللذيذة . وواصلت سيرتي باتجاه البيت . وفي مدخل الحي اعترضني



جموع الناس ، وقد أسبأها التترق ، ٦٥ X ٥٠ سم ، للفنان جيردس ، عن مجلده «مراكش» .

وسرعة عجيبة انتشر رجال الشرطة بأسلحتهم وهراباتهم وسدوا جميع المداخل . وعلى مدى لحظات فكرت في الاستسلام لانها، ذلك المذاب . غير أنني وأنا على تلك الحالة من الاضطراب واليأس شاهدةت بيتاً متوحداً تحيط به الأشجار ، وكانت احدى نوافذه مفتوحة . قلت فلأجرب حظي وأغار ما دام لم يمد هناك خلاص . وبيده رحت أقدم من النافذة . نظرت في جميع الاتجاهات ثم ونبتت .

الفتاة التي وجدتني أمامي أذهلتني أكثر من العلم وأكثر من اتهام الشرطة لي بالتفكير في مداهمة القصر الكبير . كانت واقفة قرب الفراش عارية تماماً . لمعها خرجت للتو من الحمام ، فقد كانت قطرات الماء تلمع فوق جدها المتوهج . وقلت يا ملائكة السماء أغشيتني ، أليس هي أم جان ؟ ! وظلت هي في موضعها لا تتحرك . ولا علامة من علامات الاستغراب أو العزع على وجهها فكانمسا دخل عليها عصفوراً أو فرساش . كانت لا مبالية وبريرة ومطمئنة . وبدا كل ذلك واضحاً في انفراس شفيتها المثلثتين .

وفي لحظة ما أقفّت من ذهولي وتذكرت أنه علي أن أهددها حتى لا تصرخ أو تستنجد بأحد . أخرجت موسى صغيراً أخفیه دائماً في جيبي ، واشتره في وجهها ، فلم تتحرك . ولم تبد اهتماماً لتهديدي ، وغيل الي أنها ابتمت لبشامة ساخرة ، ثم رأيتها تمديدها ويهدوه اسلكت للموسى ثم ألقته من النافذة .

— ماذا تريد ؟

تتوي مداهمة القصر الكبير واثك . . . ولم أعد أسمع شيئاً بعد ذلك .

تحركت مبتعداً ، وتحت في الشوارع لا أدري أين أذهب ، وأين أختفي . واشتد الضجيج في رأسي ، وداهمني البول والاسهال وبحثت عن مكان مظلم أو عن مقهى أو مسجد ، غير أنني لم أشر على شيء . وبدت لي المدينة وكأنها غريبة عني تماماً ، وأنه لم يسبق لي ان رأيتها . وبعد لأي وجدت نفسي في حديقة صغيرة وفي أحد أركانها المظلمة تخلفت من البول والاسهال . ومن جديد تهت في الشوارع . وبحثت في ذاكرتي عن مكان آمن يمكن أن أوي اليه . غير أنني لم أشر على شيء . فلقد تلاشت جغرافياً المدينة تماماً ، ولم يبق لها أثر في دماغي . وظللت أسير وأسير حتى وجدت نفسي في شارع كبير وعريض يشلي بالناس والسيارات والشرطة . وأصابني الهم ، فاصطدمت بمعمود كهربائي ، والتفت الي المارة ، وثمة عيوز نظرت إليّ بامتزاز ، ثم بعقت على الأرض . غير أنني تداركت أمرني واستطلعت أن أبتعد دون إثارة انتباه الشرطة . ومن جديد وجدت نفسي في شوارع معتممة وضيقة . وواصلت سيرتي وأنا أشعر برغبة في البكاء . بكاء المطاردة والضائع والمقبور . وقذفت بي الشوارع الى أطراف المدينة . وعندئذ خف عروني قليلاً ، وراودتني فكرة الهروب باتجاه الأحرار والحيال . غير أنني وأنا الملم شئت أفكارني التي بعثها الهم ، رأيت شرطيين يوقان للمارة ، ويطالان أوراق الهوية . تراجعت الى الوراء ، وقررت أن أعود من جديد الى الشوارع الضيقة والمعتممة . ولكن فجأة داهمت سيارة سوداء المكان .

قلت : إنهم يطاردونني .

قالت : من ؟

قلت : الشرطة . لقد اتهموني منذ ساعات بأني أعد هجوماً على القصر الكبير . غير أنه كان مجرد حلم ! صدقيني كان مجرد حلم رويته لصديق كنت أعتقد أنه مخلص وكنت أدعوه دائماً إلى مطعم مالي آخر الشهر .

قالت : أهو أنت الذي أذعأ حولك بياناً منذ ساعة في الراديو ، وأعلنوا أنهم سينجون حائزة هامة لمن يقبض عليك .

قلت : أنا بريء . صدقيني إنه مجرد حلم . وأنا إنسان بسيط لا أفكر في مثل هذه الأمور أبداً . وكيف يجرأ موظف بسيط مثلي في دائرة البريد على مداهمة القصر الكبير ؟

وعندئذ سمعت خطوات ثقيلة تنزل المداخل ثم صوتاً صادراً عن جسد أروعته الشيوخة والأرماش .

- ثمة أحد بفرقتك يا مريم ؟

- لا أحد يا أبي .

- خُيل لي أنك تتحدثين إلى أحد .

- أنا أقرا مسرحية .

وعادت الخطوات تصعد المداخل مصحوبة بسمال حاذ . وابتمت مريم كلفصل نجحت حيلة من حيلة ثم قالت : «إنه أبي . ولكن لا تخف أنه لا يدخل غرفتي مطلقاً » . وصمت قليلاً قبل أن تعترف : «حين سمعت البيان في الراديو تصورتني مختلفاً تماماً » . ونظرت إليها . كانت لا تزال عاروة وصدرها إلى الأمام متجدياً ولا مبالياً .

- كنت تصورتك شيئاً بأبوال الأفلام ، ضخماً وعريض الصدر وحاذ النظر » . وأعصت عينيها كأنما تستعيد تلك الصورة ، فأخسعت أنها اتعدت عني . وتأت في عالم آخر . واشتد بي الحزن وأنا أتأمل في المرأة الواجبة بدلي المادية القذرة ، وحذائي المخلطح بالوجل . ووجهي الذي عرفه الهلع والألم . وشمنت راحتي فاذا بها شبيهة برائحة اللبن الفاسد بسبب العول والجمعة . وفي تلك اللحظة تمنيت لولم أخلق أبداً .

وعادت هي تقول : « في الراديو كان صوت المذيع يرتشم من الرعب ، وهو يتحدث عنك ، حتى إنني تميلتُ قادراً على سحقهم جميعاً » . ثم راحت تنظر لي بشيء من الشفقة : « يا لهم من مجانين . كيف تصوروا أنك قادر على مداهمة القصر الكبير ؟ إنك غير قادر حتى على سحق ذبابة » . وازداد احسالي بالضيق فانكشمت جسدي مثل شن يستسهل الشموس ، واشتد علم المرأة في فمي . وللحظات لم أتكلم ولم تتكلم . في الخارج كانت أحمدة الجنود والشرطة تضرب الأرض في حرف وغيظ . ومن المدينة بأسرها كانت تتصاعد هجمة تتم عن الفرع الكبير . وقلت في نفسي لو صبرت حتى شفاة سالمة لما كنت الآن في الوحل حتى قمة رأسي . وقالت

مريم «تصال» فتبعتها . أدخلتني الحمام وأعطتني بيجاما زرقاء ، وقالت لي «اغسل وبعد ذلك سري» .

وأنا مستلم للماء الساخن سمعتها تغني أغنية عن الورد والحب . وفكرت في أبي ربما أعيش حلماً آخر . وأحسنت أن صوتها يمتزج بلقاء الساخن ويلج جسدي هادئاً ودافئاً ، ويأخذني بعيداً عن الخوف والألم والشرطة . وعندما انتهت وجدها معتدة على الفراش ، وقد لفت جسدها في مبذل أحمر ضائع من إفراتها وجعلها . وجلس في مواجهتها تماماً ، وعندئذ تمكنت من أن أتأمل الغرفة بوضوح تام . كانت هناك كتب كثيرة ، وفي أحد الأركان طاولة بنيت عليها جهاز «هلي فاني» متكامل : فيديو ، راديو ، تلفزيون ، وغراموفون ، وفوق الفراش صورة ضخمة لشارلي شابلن وتحتها امرأة في العنسين تقريباً ، على صدرها وردة ، وعلى وجهها بريق النعمة والترف . وقالت مريم : «أحب شارلي شابلن وأبي . شابلن لأنه يصطحبني ويكييني في نفس الوقت ، وأمي لأنها علمتني أن أحب الآخرين حتى ولو أسأوا الي » . وراحت تحدث عن أمها ، وكيف أنها توفيت منذ سنة بالسكتة القلبية بين الصالون والطبخ ، وكيف أن موتها هذبأها وعصره شيئاً . واستمعت إليها مبدئياً تأثراً شديداً . وانتظرت أن تسألني عن نفسي وعن عائلتي غير أنها لم تفعل ، ربما لأنها أدركت وحدها ودوننا عناء من خلال علامات وجهي التي عشت طفولة بائسة في حارة اليهود وأن أبي كان يضربني إلى حد الإغماء وأني كنت تلميذاً غيباً كسولاً وأبي الآن مجرد موظف ناسي ينسي راتبه في منتصف الشهر . وبدل لظات من التفكير العميق سالتني : «ماذا أنت فاعل الآن ؟ » وحركت أنا يدي دليل المعجز والجميرة دون أن أنفوه بكلمة . مضت وراحت تروح وتجيء أمامي صامئة مقبلة الجبين ثم سمعتها تقول : « الطريقة الوحيدة هي أن تشكر في ذي امرأة وتمر أمامهم عند الفجر وتوجه نحو الجبال . وبعد ذلك يمكنك أن تتدبر أمرك . للمهريون كثيرون هناك على الحدود » . ثم تحدثت الخزانة وأعطتني شعراً مستمراً وذي امرأة في مثل سني وأدخلتني بيت الاستحمام من جديد . غيرت ووقفت أمامي . انفجرت ضاحكة تماماً مثل صبيّة ترى مبرجاً لأول مرة . ونظرت أنا إلى المرأة فوجدت نفسي شيئاً يقارنات الكف اللاحي يجيب الشوارع طول النهار ، وأخذت أضحك عالياً أنا أيضاً ، وكان أحداً يدغدغي . ولمدة لحظات ظللتا نتلوي من الضحك ، وشعرت أنا براحة لم أعدها من قبل في حياتي . وخفّ جسدي كما لو أن حملاً ثقيلاً أزعج عنه . ولما تلت بشجاعة غريبة ، وبدأ أن كل ما حدث لي في نهاية ذلك اليوم شيئاً وثاقاً وأني قادر على سحقهم جميعاً كما قالت مريم . وقلت في نفسي إلى الجسيم أولئك الأوباش بأزيائهم الرمادية وهراواتهم واسلحتهم وسياراتهم السوداء . طول حياتي وأنا أمشي منحني الظهر ذليلاً وخائفاً ، والآن جاءت لحظة إثبات



مدخل العالم (بوابة العالم) ، ٢٤٠ × ١١٠ سم . من رسم جيردس .

جاليري نيرفند ، تيل - بيش هنر فوتر جيردس في مراكش منذ الستينات ، وموضوعه الأسلمي هو «جملعير الشر» كما يرأى في المغرب العربي .

وشرعت لأول مرة أن المدينة جميلة وأني لم أرها أبداً كذلك من قبل وفي مثل ذلك الوقت . كنت دائماً أراها من خلال الباصات للزحمة ، والحافلات القذرة ، والشوارع الممتعة ، والمرحاض ، والموظفين الملبسي الوجه ، والشرطة القساة ، والأغاني الرديئة ، وقارئات الكف الموشكت الوجوه . ركام فوق ركام لي حد التنفس .

عند سفح الربوة وقفت أنأملها وهي تبرر شيئاً فشيئاً في صو النهار الطالع . وشرعت أني أحبها وأني تركت فيها ذكريات ثلاثين سنة من حياتي . وأني لن أنحمل فراها إلى الأبد . ثم بدأت أحمده في اتجاه قمة الربوة الصغيرة . بعد ذلك تبدأ الوهاد الصحية والغابات الكثيفة والجبال الوعرة . مسيرة يوم حسب معلوماتي الجغرافية قبل أن أبلغ الحدود الغربية . بعد ذلك سأندبر أمري كما قالت مريم . وفعلاً شرعت أن الأشجار تتحرك كلها ، وحدثت جليلة كبيرة من حولي ، وتحيلت أنها طيور أو حيوانات جليلة أزعجها وجودي في مثل ذلك الوقت . غير أني رأيت بعض الرؤوس الضخمة تبرز هنا وهناك . ولم ألبث أن وجدت نفسي مطوقاً بالعسكر والشرطة والناس . كانوا يحملون مرواح ومذاري وأسلحة من جميع الأشكال والأنواع . وكانت وجوههم عابسة تقطر حقداً وغيظاً . ووقفت في مكاني أنتظرهم . بعد حين سيخبرون دماغي ، وسأتمول إلى كتلة من العظام المهشمة والدم . تقدموا بخطوات بطيئة وثقيلة كأن الحديد في أقدامهم . وحين لم تعد تفصلني عنهم سوى بعض الأمتار ، صرخت صرخة عطشى ، ثم شرعت أني أرتفع في الفضاء ، ونظرت فإذا أنا طائر رمادي ضخم . وأصيبوا هم بالبلغ والدشمة ، فوقفوا ينظرون إليّ غافري الأنف .

ضربت الفضاء بجناحي وحلقت فوقهم ، لكنهم طلوا جامدين كالأصنام . وبعد حين رأيتهم وقد تحولوا إلى كتلة سوداء صغيرة ورأيت المدينة في حجم علة الكبريت . ضربت الفضاء بجناحي مرة أخرى ، ثم أخذت أرتفع وأرتفع حتى ذاب كل شيء في زرقة الكون اللامتناهية .

الرجولة . وكأنا فهمت مريم ما يحول في ذهني إذ أنها قالت لي : « هكذا أريدك . شجاعاً ومنبسط الأسارير . إنك جميل حين تصحك » وأنجليتي ذلك طامألت رأسي متجنباً النظر إليها . ارتعت من جديد على الفرش ساقاها إلى الوسادة ، ووجهها إلي ، وقالت : « الآن عليك أن تمشي مثل امرأة » . وفي البداية بدت لي العملية صعبة إلى أبعد حد . وكنت أحياناً أداري حرجي بالصحك والسخرية من نفسي ، وكانت هي تصحك حتى تدمع عيناها عندما أقوم ببعض الحركات . واستمرت عملية التدريب وقتاً طويلاً ، وحين انتصينا كان الفجر قد بدأ يريح الظلمة عن النوافذ ، ولاحظنا الأشجار شبيهة بأشباح ضخمة . وجاءت مريم بحقيبة ، وضمت فيها ماكولات وألبسة وسجائر ثم قالت لي : « حان وقت رحيلك . أرجو أن تتجاوز الحدود بسلامة » . أمسكت يديها ورحلت أتأمل وجهها اللامعني . كنت أريد أن أبكي على صدها ، وأن أقول لها إنك أنت المخلوقة الوحيدة التي أشعرني بالحيوة والفرح والأمل ، غير أنني أحسست أن الكلمات لن تعني شيئاً في تلك اللحظة ، واكتفيت بتقبل جبينها ثم مضيت .

كانت السيارات السوداء لا تزال رابطة في الساحة ، وكان رجال الشرطة يمدون للمداخل شاهرين أسلحتهم وهراباتهم . غير أن الصمت كان شاملاً . فلا حركة ولا صوت . كل شيء هامد وساكن حتى أنني تصورت أنهم ينامون والقفين . ولكني أعدم كل شيء من حولي ، وأتخلص من اضطرابي وخوفي ، رحت أفكر في مريم ، وهي تصحك أو وهي تقف عارية ومتحدية ولا مبالية . وتجاوزت الساحة دون أن يكلمني أو يوقني أحد . ورحلت أبتعد شيئاً فشيئاً حتى توغلت تماماً في البرية ، ولم أعد أرى الشرطة والسيارات السوداء ، وعندئذ كدت أصرخ من الفرح . ومنشعباً بذلك الانتصار ، رحت أتأمل ألوان الفجر هناك على الروابي والجبال : البني مع الأحمر والأصفر مع البنفسجي والأبيض اللبني مع الرمادي الكتيب . كان الهواء عليلاً والسما صافية ، وثمة طيور تنني وأخرى تطير في الفضاء سييدة باستقبال نهار جديد .

ولد حسونة للصباحي في ريف القيروان في ٣ تشرين الثاني/أكتوبر ١٩٥٠ . راول تعلمه الابتدائي في قريته والثانوي في تونس العاصمة . ثم انتسب للجامعة التونسية - قسم الآداب الفرنسية - سنة ١٩٧٠ ، غير أنه غادرها سنة ١٩٧٣ . قام برحلة خلال أواخر سنة ١٩٧٣ إلى بلدان المشرق العربي : لبنان ، سوريا ، العراق أثرت كثيراً في تكوينه الفكري والأدبي . عمل لمدة ثلاث سنوات (١٩٧٤ - ١٩٧٧) مدرّساً في المعاهد الثانوية . اشتغل في فرقة مسرحية لمدة سنة (١٩٧٨ - ١٩٧٩) . ومنذ ١٩٨٠ يعمل محقّقاً في عدة صحف ومجلات عربية في باريس ولندن وتونس .

عالم الصباحي هو عالم الريف التونسي والفلاحين الفقراء الذين تقاسم معهم قسوة اليأس خلال الطفولة . وهو يحب الفناء البدوي . غناه الحصاد والأغراس والوقت . كما أنه مهوود إلى قريته وإلى أمه وإلى أشجار الزيتون في سبور القيروان .

أصدر مجموعة قصصية واحدة عنوانها : « حكاية جنون ابنة عبي حنينة » ، وتصدر مجموعته الثانية في أواخر ١٩٨٥ .



شلندورف (يمين) وجونتر جراس (يسار) وبينهما داليد بنيت ، ممثل دور «أوسكار» .

نويهاوس / شلندورف

التاريخ بين النص الأدبي والعرض التصويري

جونتر جراس : الطلبة الصفيح

المؤلف

في البداية اشتغل جراس عاملاً زراعياً ثم عاملاً بالمناجم ويقول : « تعلمت في هذه الفترة أن أعيش دون أيديولوجية ، وبدأت صلاتي بممثلي الحزب الاشتراكي الديمقراطي . اكتشفت أنهم لا يمدون بمملكة الله على الأرض ، وإنما يستبدون أشياء بسيطة ملموسة » .

تعلم جراس عام ١٩٤٧ مهنة النحت ، والتحق عام ١٩٤٩ بأكاديمية الفنون في «دوسلدورف» وتخصص في فرع «النحت» . مارس في هذه الفترة كتابة الشعر ، وتأثر «بالوجودية» التي كانت موضة العصر ، وبدأ في خريف عام ١٩٥٢ قصيدة طويلة عن شاب «وجودي» مهتة «بناء» ، ويميش في «مجتمع الرضاء» ، ولكنه يعاني من الرضاء ، ومن ثم يشيد لنفسه عموداً في وسط مدينة صغيرة ويقيد نفسه إلى هذا العمود ، ويمرور الزمن يتحول في أعين الناس إلى قديس .

كانت هذه هي البداية ، ولكنه سرعان ما تبين أن هذه الشخصية

ولد «جونتر جراس» عام ١٩٢٧ بمدينة «دانسك» على الحدود بين بولندا وألمانيا ، لأسرة من البورجوازية الصغيرة ، وهي أسرة مزدوجة من حيث الأصل كالعديد من أسر المدينة : الأب من أصل ألماني يملك محلاً صغيراً ، أما الأم فمن «الكاثوليين» ، وهي سلالة سلافية قديمة كانت لها لغتها الخاصة .

التحق جونتر جراس بال مدرسة من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٤٤ ، وفي العاشرة من عمره انضم إلى منظمة «أشبال هتلر» ، وفي الرابعة عشرة إلى منظمة «شباب هتلر» ووجد عام ١٩٤٤ ، ولشترك في الحرب في عامها الأخير ، وجرح ثم وقع في أسر الأمريكيين .

وحين يعود سهراس يذكرته لهذه الفترة يقول : « لقد اعتقدت حتى النهاية أننا نحارب عن حق » . وبعد إطلاق سراحه عام ١٩٤٦ بدأ بمراجعة ما كان ، وإدراك ما أصابه في طفولته وشبابه الأول ، وما ارتكبه الرايح الثالث من جرائم ضد الشعوب المجاورة .



△ أوسكار كينين ، لحظة رؤية العالم ينظر إلى الكاسيرا .

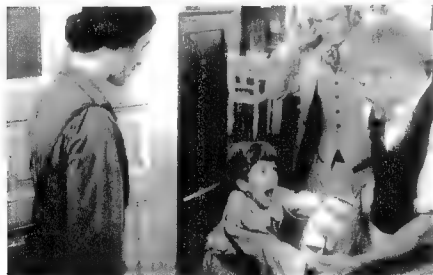
▽ أوسكار تنطية ثياب جدته ينظر إلى نار الحطب في الحقل .



(في الأعلى) : أوسكار وطيله .

(في الوسط) : أوسكار يصرخ بصوته الصايق وتشتت طيله . وفي القفل أجنس وألفريد مائسرات وجان برونسكي .

(في الأسفل) : أوسكار يقرع طله من برج الكنيسة وحطم سوجلان صوته زجاج نولقة وواجهات اللباني للحيلة احتجاجاً على ما يحدث حوله ، وإن عير عن فهم ما يحدث . ◁



الطبعة الصفيح

الشخصية المحورية في الرواية هي القزم «أوسكار ماتسرك» وهو نزيل مصحة عقلية . يكتب مذكراته بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٥٤ . تسلسل الأحداث على هذا المستوى في تتابع تاريخي واضح . ويقتصر علينا الراوي على هذا المستوى قصته مع مجتمع ما بعد الحرب ، ذلك المجتمع الذي ما أن انتهت الحرب حتى اندفع يمد الياء . وانقسم في السعي الى الثراء والافتقار والاستهلاك . أما الماضي القريب فقد استعان عليه بالنبي من دائرة الوعي والحديث ، وكأنه كابوس ثقيل فحسب ، رفض هذا المجتمع استعادة ما كان من أحداث مفزعة وما شارك فيه ، وغلف الماضي بالكبت التام أو بالذكريات الساترة للزيف . يرى «أوسكار» هذا المجتمع الجديد كعظير آخر للتقديم ، ويصيح على روايته على هذا المستوى الشعور بالسأم والاحباط واللامنى .

وعلى مستوى آخر يعود بنا الراوي الى قصة آثائه ، وقصة ميلاده ، ونشأته ، ومجرى حياته في ظل النازية والحرب . وفي النهاية يلتقي المستويان ، وذلك في عيد ميلاد أوسكار الثلاثين .

ينبغي جرس على حق أنه يكتب سيرة ذاتية ، كما ذهب بعض النقاد . الأصح أنه يكتب سيرة تاريخية ساخرة . بمعنى أنه يحاول رؤية التاريخ من منظور حياة شديدة الضخومية ، من منظور ذلك القزم المسح «أوسكار ماتسرك» . ولكن القضية أكثر تعقيداً ، «أوسكار» ذاته عاجز عن الالام بذلك الواقع الذي يعيشه ، هو راضئ له ومتردد عليه ، وهو في نفس الآن مرآة مميّسة أو متكرسة لذلك الواقع . وفي النهاية هو شخصية فنية مصطنعة .

يولد الأطفال كي ينمو ، وهم يعيشون طفولتهم متطلعين الى عالم الكبار ، ولكن «أوسكار» يولد في زمن وعالم غريب ، ومن البداية يملك من المقل ما يدفعه الى رفض النمو .

يولد «أوسكار» في أول سبتمبر ١٩٢٤ ، وفي اليوم السادس من ميلاده يحصل على هدية غريبة ، ألا وهي طلبة من الصفيح ، وفي عامه الثالث يقرر التوقف عن النمو معبراً عن رفضه اقتفاء طريق الحياة المألوف من حوله . وحتى عام ١٩٤٥ لا يرى العالم إلا من منظور قزم يبلغ من الطول ٩٤ سم . . .

وتنتهي به طفولته الأولى الى طفولة جديدة في الثلاثين من عمره كتركيز بمصحة للأمراض العقلية . ومن البداية الى النهاية تصاحبه الطلبة الصفيح التي لا يكف عن قرعها . في البداية يقربها معبراً عن غضبه ، وفي النهاية يقربها من أجل استرجاع الماضي .

وهكذا يتداخل الماضي في الحاضر ، ويترسب الحاضر في الماضي . فأوسكار هو ذلك «الطفل» المتأمل المختزل مصحة ، الذي يدون قصته من طريق التداعي ، دون منطق واضح ، وهو ذلك

شديدة التبلت تنقصها الدينامية ، يبدأ في البحث عن شخصية حركية ، وخلال هذه المرحلة رأى طفلاً في مقهى في نحو الثالثة من عمره يحمل «طلبة» ، وتحركه حائثاً بين المولائد ، وللاحظ أن هذا الطفل يتعامل أيضاً عالم الكبار . وهكذا نبعت في ذهنه فكرة روايته «الطلبة الصفيح» .

تزوج جوتسر جرس عام ١٩٥٤ واطعة البالية السويسرية «آنا شفاترتز» ، وما بين عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٩ ألف روايته «الطلبة الصفيح» ، وقد عاش هذه الأعوام في باريس على دخل طفيف يأتيه من ناشر ألماني . وفي مطلع عام ١٩٥٨ قام برحلة الى مدينة ميلاده «دانسك» لتحقيق بعض الأحداث ولتحري مجرى القتال بين المؤيدين للرايخ الألماني والمؤيدين لبولندا وعملية احتجاز دار البريد البولندي في مطلع الحرب في سبتمبر ١٩٣٩ . تجول جرس خلال المدينة وأعاد اكتشاف طريقها ومبانيها كما عرفها خلال نشأته الأولى ، على الرغم مما أصابها من دمار وتغيير .

كان هدف جرس أن يعرض «المضمون النثالي» لقصته في اطار واقعي دقيق ، وأن يزاوج بين المستويين الواقعي والخيالي ، ومن ثم حاول خلال الرحلة أن يلتقي ببعض أولئك الذين اشتركوا في معركة البريد المذكورة واستطاعوا الافلات من الحصار .

نال جرس بهذه الرواية شهرة واسعة ، فقد ترجمت لأغلب لغات العالم ، واعتبرها النقاد - على الرغم من التضارب الشديد في تقسيمها - من روايات الأدب العالمي ، وفي الأعوام التالية تابعت مؤلفات جرس : ثلاثة دانسك : الطلبة الصفيح (١٩٥٩) ، القط والفار (١٩٦١) ، أعوام الكلاب (١٩٦٣) ، ثم مخدر مومض (١٩٦٩) ومن مذكرات قوقمة (١٩٧٢) ، وسماك موسى (١٩٧٧) ، لقاء في لتجاني (١٩٧٩) .

على أن شهرة جوتسر جرس هي شهرة روايته الأولى «الطلبة الصفيح» .

(٩) لمدينة دانسك تاريخ حافل ، فقد اختتمت على مر التاريخ لأكثر من دولة ، في فترة «بولندا» ، وفي فترة تالية الى «روسيا» ، وفي فترة تالية كانت «مدينة حرة» . بعد هزيمة نابليون عام ١٨١٤ خضعت «لروسيا» ، وبعد الحرب العالمية الأولى تحولت بقرار من عصبة الأمم الى «مدينة حرة» ، ثم ضمها الرايخ الألماني مع بدايات الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩/٩/١ الى أرمته ، وابتداء الحرب وتغير الحدود الدولية أصبحت مدينة بولندية تحمل اسم «جيدانسك» ، وذلك بعد هجرة الألمان منها الى الغرب . كان سكان دانسك خليطاً من البولنديين والألمان ، وخاصة في فترة ما بين الحربين العالميتين ، وقد تعرضت للمدينة للدمار أكثر من مرة وخاصة في نهاية الحرب العالمية الثانية .

ودانسك ميناء هام على بحر البلطيق ، وفي فترة ما بين الحربين كانت موضع نزاع دائم بين بولندا والرايخ الألماني ، وحاولت كل من الدولتين أن تطور المدينة وفقاً لمصالح كل منها ، ولمسك ذلك على التكوين الاقتصادي والسياسي للمدينة .



أجنس تنظر في منع إلى المرأة .

«وقد يكون هذا حقاً ، ولكن بالنسبة لي ، وبالنسبة لمرضي بروتو أريد أن أؤكد أننا أبطال . . . أيا كانت الصداقة التي تربطنا أو الوحدة التي نماني منها ، فلنسا جمعوا بلا اسم أو بطولة» .

وبالرغم من ذلك تحتل «الطليعة والصفيح» مكان الصدارة ، وكثيراً ما تتحدد وجهة النظر أو زاوية الرؤيا ، وبهذا المعنى يقول «أوسكار» لمرعته في المستشفى : «نعم يا برونو ، سوف أملئ فضلاً حادثاً على طبعتي ، وإن كان موضوع الفصل الثاني يتطلب فرقة كاملة من المازفين الصاخبين المتوحشين» .

يراجع «أوسكار» ماضي أسرته ، ويستحضر أمام عينيه جده «كوليتشك» وهو يضاجع جدته «آنا» في حقل اللباطس ، وتجيب جدته على الأثر إبتها «أجس» «والدة «أوسكار» . وتتزوج «أجنس» بائع الخردول «ألفريد ماتسرات» ، على أن لها من البداية خليلاً هو «جان برونسكي» ، من جانب زوج غليظ محدود الآفاق ، لا يمي ما يعيش بنفس زوجته ، ولا ترق عواطفه إلا حين يقف في المطبخ لطهي الطعام ، ومن جانب آخر عاشق رومانسي لا يصلح زوجاً لها ، وهي تحتاج الاثنين ، وكلاهما يؤدي دوره راضياً أو غير راضٍ ، هناك شيء أشبه بسلام متوتر يربط الثلاثة ، قد يستمعون للمب الورق ، ولكن سرعان ما يفرقها اختلاف الأحوال . هكذا ينتقل

«الغول» المسجون في قنقم «طفل» الذي يعيش الأحداث مباشرة ، ولا يعرف أكثر مما يرى . هو سيد ومسود ، فاعل ومفعول به . وهو تارة يتحدث بضمير المخاطب وتارة أخرى بضمير الغائب .

لا يلتزم المؤلف بأسلوب روائي واحد ، وإنما يستعين بشتى الأساليب والحيل ، وتتتابع الأحداث كمزيج سريلي غريب ، كشذرات ووقائع ومشاهد حسية شديدة الوقع ، وفي صورة رؤى وأخيلة ، دون أن نستطيع دائماً أن نتبين الحد الفاصل بينها .

يقول جراس إنه كان يواجه بأسلوبه هذا الطابع العام لأدب ما بعد الحرب ، الذي كان يقتفي أثر فراتز كفتكا ويتحدث دون بعد زمني ومكاني .

ينفي «أوسكار» عن نفسه شعور الكتابة الوجودي الذي عم تلك الفترة ، على أنه يواجه هذا الاتجاه الوجودي بفرديته الشاذة ، فهو يقول على سبيل المثال :

«قبل لي إنه من الأفضل والأعقل أن يؤكد الإنسان في البداية بأن زمان الأبطال قد انتهى . . . فقد ضاعت الشخصية الانسانية وانقرضت . قد انتهى عصر الشخصية ، وأصبح الإنسان وحيداً ، وفقد حقه في التمتع بفرديته . قد تحول الإنسان إلى جموع نماني من الوحدة ، بلا اسم وبلا بطولة .»



الفريد مائسزل ينظر إلى صورة هتار التي انتزعها من الحائط بعد أن أصبحت
الهدية وشيكة .

مدينة دانسك تشتعل في مطلع عام ١٩٤٥ .



أما برونسكي فانه يختار الانتماء لبولندا . ذلك أنه قد زار مدرسة بولندية ، وأصبح موظفاً في دار البريد البولندية ، وهو يتلقى أجره من الدولة البولندية . ومن خلال هذا الاختبار يعبر أيضاً عن رفضه «لماتسرات» .

تماني «أنجس» ، والدة «أوسكار» ، من هذه العلاقة الثلاثية ، كما تمناني من التواء الذي يحيط بها ، فتهرب إلى قراءة القصص كما تفعل «مدام بوكاري» في رواية «فلوير» ، وتدارس المرف على البيانو وتزور حفلات الأوبرا ، ولكن ما تفعله هو شي أقرب إلى الهروب إلى عالم الأوبريت ، وتعيش معذبة بين شواتها وبين رغبتها في التكفير عنها . وهي بمحاولتها الهروب من عالمها اليوم تنغمس في هذا العالم وتميش حياتها المتقلبة كجود من هذا العالم . وفي النهاية تنتحر في لحظة من الفتيان الشديد .

من خلال هذه المصائر البسيطة توضع الرواية أبعاد الصراع السياسي . وعلى مجرى الأحداث ترتبط المصائر الذاتية بالمصائر العامة على الرغم من عقيدة البورجوازية الصغيرة بالانفصال بين عالم المعيشة الخاص وعالم السياسة .

حين تبدأ الحرب يحاول برونسكي الهرب من دار البريد الذي عليه الدفاع عنها كموظف بولندي . ولكن الصدفة تقود إليه «أوسكار» الذي يمود به لدار البريد ، وحيث يلتق مصرعه . وبالمثل في نهاية الحرب حين تشتعل النار في المدينة ، وتهاجر الثقة في انتصار ألمانيا ينزع «ماتسرات» شارة الحرب من سترته ويتخلى عن كل ماضيه الطويل في الحرب ، على أن «أوسكار» ينقله في اللحظة الحرجة شارة الحرب من جديد ، فيحاول ابتلاعها ، فيطلق عليه الصود الروس الرصاص . عاش برونسكي كما عاش ماتسرات الأحداث طويلاً من خلال وسائل الإعلام ، فمن خلال الراديو يحتل الجيش السادس لينسجrad ، ومن خلال الراديو يغزو الألمان جزيرة كريت ، ولكن في النهاية تتحول هذه الأحداث السعيدة أو الشقية إلى حقائق مادية . في مواجهة الموت يدرك هؤلاء أنهم لم يكونوا شهوداً وضحايا لتاريخ أو أحداث غريبة ، وإنما كانوا أيضاً شركاء . ويتابع جرس على مختلف السنوات ، عرض هذا التراجع بين المصائر الشخصية والأحداث العامة .

بعد انتحار أنجس يستعين «ماتسرات» بفتاة صغيرة تدعى ماري لمساعدته في محل الخردوات الذي يملكه ، ويتزوجها بعد أن تبدو عليها أعراض الحمل ، ولكن يظل خافياً من هو أب الطفل المنتظر هل هو «ماتسرات» أم «أوسكار» ، «فلأوسكار» يمارس معها خبراته الجنسية الأولى .

في يونيو عام ١٩٤١ تبدأ ألمانيا الحرب مع روسيا ، وفي نفس الوقت يبدأ «أوسكار» وهو في سن السابعة عشرة علاقة جنسية مع



فرقة الأتوم تقدم عروض فوق موقع استسقى ملح (دشمة) .

جوتتر جراس هذا الموقف الثلاثي العسير في الأدب الكلاسيكي إلى بيئة البورجوازية الصغيرة .

على أن هناك علاقة أخرى تجمعها أو تفرقها ، وتتخطى إطار هذا المحيط الضيق . «فأنجس» من مواليد «دانك» ومن أصل «كاشوبي» ، فهي تنتمي حقيقة إلى المكان ، أما «ماتسرات» فهو ألماني الأصل وينتمي إلى الرايخ ، في حين ينسب «جان برونسكي» إلى بولندا . على هذا المستوى تمثل هذه العلاقة الثلاثية موقف التوتر السياسي الذي يسم هذه المدينة الحرة التي تتنازعها الدولتان .

يتجسم «ماتسرات» في مرحلة مبكرة «للحزب النازي» وينغمس في نشاطه أرضاً ، لحاجته إلى التوافق مع الآخرين وإلى النظام الذي يفترقه في حياته : «كان من عادته أن يلوح بالأيدي حين يلوح الآخرون ، أن يصرخ ويصيحك ويصفق حين يصرخ ويصفق الآخرون ، ولذا فقد دخل الحزب النازي في مرحلة مبكرة» .

ويبدو وكأن «ماتسرات» يستعين على عاله الضيق وأفاقه المحدودة بصورة هتلر ، فهو يلتصق بصورة هذا الأخير بجانب صورة بيتهوفن ، ويمضي في هذا الطريق حتى النهاية كما مضى غيره .

الرغم مما يذله من جبد . فهو يزور مدرسة شعبية ويتعلم الإنجليزية ، ويتحدث مع مواطنيه من الكاثوليك والبروتستانت عن مسؤوليتهم الجماعية عما حدث ، ولكن هذا المجتمع الجديد يرفض مراجعة ماضيته القريب ، ويدفع في صراع الصعود والاصعاد الجديد .

تلعب «ماري» في هذه المرحلة دوراً هاماً ، فهي تمثل استمرار القديم في الجديد . يعرض «أوسكار» عليها أن تزوجه ولكنها تستنكر هذا المطلب . تتحول «ماري» في المجتمع الجديد إلى شخصية بورجوازية تشد الصعود المادي والاجتماعي بلا كلل وتمتد علاقة وتفهم أخرى بمجرد استطاعتها الدخول في علاقة أرقى أو أعلى مادياً . وتلتزم هكذا بالنظام الاقتصادي الجديد كما التزمت بالنظام السابق .

يحاول «أوسكار» أيضاً أن يجد طريقه في ذلك المجتمع ، فيلتحق بأكاديمية الفنون يدوسلدورف ويتعلم فن النحت ولكنه يتشر في طريقه . وفي النهاية يعود إلى الطبلة الصفيح وينضم إلى فرقة لمويسيفي الجاز تعرف في ملهى ليلى يسمى «بدروم البصل» ، وذلك أنه يقدم لزواره البصل من أجل استدراغ الدموغ ، فقد أصبح من المسير أن تدمع الميون . فعل الرغم مما حدث من مآسي وفواجع ، فالأحرى أن يسمى هذا القرن «قرن استدراغ الدموغ» . هكذا يجبر جراس بسخرية شديدة عما توصل إليه عالم النفس «الكستدر ميتشرليش» بوسائل التحليل النفسي من عجز الألمان عن الحزن .

يشرح ميتشرليش هذه الظاهرة فيقول : «إن الانكار الجماعي للماضي أدى إلى اختفاء مظاهر الحزن أو الاكتئاب بين جموع السكان» ، هناك حاجة إذن إلى «بدروم البصل» لمساعدة الناس على استدراغ الدموغ ، ويختلف في هذا «أوسكار» عن الآخرين ، فهو كمنبوذ يعيش على حافة المجتمع وما زال يملك القدرة على الحزن . يكفي أن يقرع طبلة حتى يستعيد الماضي وحتى يملا الدمع عينه . وتنتهي «الطبلة الصفيح» في سبتمبر عام ١٩٥٤ في عيد ميلاد «أوسكار» الثلاثين .

الفيلم : الخيال كواقع والواقع كخيال

«الطبلة الصفيح» عمل أدبي لئوي ، وتحويل هذا العمل الأدبي إلى فيلم يعني تغيير مكوناته الأساسية ، وإعادة صياغته بوسائل جديدة .

مقومات الفيلم الرئيسية هي الصورة والحوار . ووسيلة الاستيعاب الأساسية للمادة الأدبية هي «الكاميرا» ، وحركة الكاميرا وتتابع للمشاهد هما بالتالي محاولة لتفسير الرواية بهذه الأدوات المحدودة .

تمثلت الصعوبة الكبرى في عملية التحويل هذه في طريقة السرد البيوغرافية . «أوسكار» يروي قصة حياته في مرحلة متأخرة ،

زوجة بائع الخضروات «كريف» ، ومع أخبار الانتصارات الأولى تستأنف أيضاً انتصارات «أوسكار» الجنسية .

بعد ذلك ينادر «أوسكار» مدينة «دانسك» وينضم لفرقة متجولة من الأتروم تقوم بمرض مسرحية على جبهات القتال ، ويقضي الفترة ما بين مايو ١٩٤٣ ويونيو ١٩٤٤ في فرنسا ، ويصبح «بيرا» ، مدير مسرح الأتروم هذا ، معلماً لأوسكار . وبعد غزو



أنواء المدينة المخرقة تمسك على وجهي أوسكار والفردى مانسرات .

الحلفاء لفرنسا يعود «أوسكار» من جديد إلى «دانسك» ليتزعم عصاية من النش . ويقضي عليه في محاولة لقطع تمثال في كنيسة بهدف السرقة ، ولكنه ينجو من العقوبة باعتباره مختلاً . وحين تقتحم اللقوات الروسية مدينة «دانسك» في يناير ١٩٤٥ يتسبب «أوسكار» عن عمد في مقتل أبيه ، ثم ينزح مع التازحين إلى الغرب .

بعد استسلام ألمانيا في مايو عام ١٩٤٥ يبدأ «أوسكار» في النمو من جديد ، فيبلغ متراً وواحد وعشرين سنين متراً ، وكأنه يشير إلى انتهاء هذه الحقبة المروعة . وبداية حقبة أخرى .

موضوع الجزء الثالث والأخير من الرواية هو الحياة في مجتمع ما بعد الحرب . يجبر «أوسكار» عن التوافق مع المجتمع الجديد على

يروياً وهو نزيرل مستشفى الأمراض العقلية . وهو على التوالي ينتقل من الحاضر الى الماضي .

كان الالتزام بطريقة السرد هذه يعني أن تعود الكاميرا باستمرار الى الوراء كي تستعيد ما كان .

ولكن عرج الفيلم «فولكر شلدورف» وفي بعد فترة أن الالتزام بهذا المنظور الأصلي عسير التحقيق وعسير الاستيعاب ، ومن ثم طرح الفكرة جانباً بموافقة المؤلف ، واختار طريقة التتابع الزمني . وكانت تبعاً لذلك الاكتفاء بالكتاب الأول والثاني من الرواية ، والاستئناء عن الكتاب الثالث الذي يعالج أحداث ما بعد الحرب ، وتعبار «أوسكار» في «مجتمع الرخاء» .

كان من الضروري أن يوضح الفيلم بوسائله الخاصة أن «أوسكار» هو راوي الأحداث ، وبالتالي هو المنظور الوحيد الذي يرى المشاهد من خلاله هذه الأحداث ، وأنه ذاته صورة مشوهة عاكسة للواقع وصورة عاجزة عن إدراك هذا الواقع . ويكتب مترجم الفيلم «شلدورف» في «يومياته» يقول : «علينا أن نصور ما يراه «أوسكار» . وبالطريقة التي يراه بها . ليس لدينا منظور موضوعي للتاريخ» .

حين يسترجم الانسان في مرحلة متأخرة أحداث حياته فانه ينظر أيضاً الى تلك الذات الأخرى التي تعيش الأحداث نظرة مناصرة ، أحياناً وكان هذه الذات غريبة عنه .

هناك إذن منظوران للرؤية : منظور «الأنا» التي تعيش الأحداث ، ومنظور «الأنا» التي تراجع الأحداث . هذا التناوب بين النظرة الذاتية والنظرة الموضوعية هو أساس التوتر الذي يحكم جميع العلاقات ، فمرة يتحدث «أوسكار» عن نفسه بصميم المناطبات ومرة أخرى بصميم الغائب ، وبالتالي فالكاميرا تلتزم مرة بمنظوره ومرة أخرى تنظر اليه من علّ كشيء غريب .

ميلاد «أوسكار» على سبيل المثال أو موت جده أو اللقاء الأول بين والدته «أجنس» وبين «جان برونسكي» و «ألفريد ماتسرات» ، هذه المناظر ذات صبغة موضوعية ، ولا تلتزم بمنظور «أوسكار» ، بمعنى أنها حقائق وذكريات أو تهيئات الراوي . ولكن حين يرفع الطبيب المولود الجديد «أوسكار» من قدميه فان الكاميرا تثبت في هذه اللحظة عند رأسه، موضحة أنها تلتزم بمنظوره أو بقدرة على الرؤيا . هكذا يعالج الفيلم ذلك التوتر بين المنظورين . وفي كلتا الحالتين تلتزم الكاميرا بالموضوعية ، سواء كان «أوسكار» في قلب المخطر أو خارجه .

ويسجل مترجم الفيلم «شلدورف» نفس التجربة التي سجلها مفسر «الطبله الصفيح» ، ألا وهي صعوبة التمييز بين «الواقع» و«الرؤى» أو «الأخيلة» في رواية «جوتنر جراس» . فمن معالم

الرواية المزج والتداخل الشديد بحيث تبدو صور الخيال شيئاً محسوساً ، ويبدو الواقع في أكثر صورهِ شيئاً لا مفعولاً . وهذا هو مصدر الجاذبية الكبرى للرواية والقيام على حد سواء .

كان شرط «جراس» لاختراع الفيلم هو الالتزام بالواقعية الحادة التي لا تعرف للمتنوعات ، وفي نفس الآن شجاعة الالتزام بالواقع ، أو بصير آخر : الخيال كواقع والواقع كخيال . حين نتفاهد الفيلم يبدو أحياناً وكأن جميع ما نراه ليس إلا أخيلة منبها ومكانها رأس «أوسكار» . ويستعين الفيلم بالموسيقى للتصير عن هذا التداخل بين الحقيقة والخيال ، ويحاول هكذا تحقيق ما استهدفه «جراس» في روايته ، وهو مد الواقع حتى يستوعب الخيال .

من هو أوسكار ؟

حين أخرج «جوتنر جراس» روايته دار حديث النقاد في البداية حول شخصية «أوسكار» ، ذلك التزم الأحداً الذي يعيش في مستشفى للأمراض العقلية . وسرعان ما تحول «أوسكار» الى شخصية كبيرة من شخص الأدب العالمي ، سماء البمش «القرم الصارخ» و«الضفدع الكريه» ، واعتبره البعض «شخصية الجيولوجية» . . ووصفه أحد النقاد بأنه شخصية لا تصلح للتعاطف أو التقمص وإنما هو «نفي النفي» .

على أن القلم يناقش ذلك جميعه ، فمثل هذا التصور لا يصلح في مجال الفيلم ، من السير كما يقول المخرج أن يتابع المشاهد قصة حياة مثل هذه الشخصية اللاإنسانية ، ولذا فالفيلم يمرض قصة طفل قد أصابه الذهول والرعب من عالم الكبار حتى أنه يرض من البداية أن ينمو كما ينمو الآخرون . «أوسكار» في الفيلم ليس شخصية قهرية وإنما طفل كثيره كان له في البداية حظ من الجمال والجاذبية كجميع الأطفال ، وهو طفل يشعر بتفوقه على عالم الكبار ، ويتمثل في نفسه إزاء ما يراه ويعيشه شيت من المشاعر المتضاربة .

في عيني «أوسكار» - كما يجسمه «دافيد بينيت» في الفيلم - تكمن قوة خفية ، وكأنه يستطيع اختراق الحجب وكشف عورات الآخرين . في عيني يتعلم شيء مفزع ، عصى على الفهم ، وهو على حافته يملك صوتاً وهياً يستطيع أن يحلم بموجاته المتشابكة زجاج الكؤوس والتولفد ، وهو يستخدم تارة كوسيلة مدمرة وتارة أخرى كمهارة من مهارات الحوالة .

لم يحاول المخرج في هذا الفيلم أن يفرض رؤيته الخاصة على النص الأدبي ، وإنما كان دوره أشبه بدور مدير السيرك الذي يقوم بالتنسيق بين فصول وفقرات العرض على اختلافها وتنوعها الشديد .

بين التاريخ والرواية التاريخية

«العباسة ، أخت الرشيد»

تمهيد

هذه محاولة لمرض المادة التاريخية التي تستند إليها شهرة «العباسة» والتي استند إليها جورجى زيدان في روايته «العباسة» (١٩٠٦)، ومحاولة لاستحضار العلاقة بين المادة التاريخية والرواية التاريخية. وحين نتحدث عن «العباسة» فمن نتحدث بالضرورة عن «نكبة البرامكة» كما يشير زيدان من خلال الضوابط: «العباسة» أخت الرشيد أو نكبة البرامكة».

ولعل هذه المحاولة تلقي بعض الضوء على منظور الرواة والمؤرخين الأوائل، وتشير هذا المنظور عبر التاريخ.

روايات الرواة

تنوعت السجون وكثرت الطرق التي تؤدي إلى السجن في العصر العباسي، ومن بينها مساجبة الأمراء والقرب من الخلفاء وتولي المناصب، «فقد من نجا من الوزراء ولم يسجن، وربما قتل ولم يجس، وربما أصابه الأمان مما»^(١). وعلى كثرة هذه الوقائع، فليس من واقعة منها، كان لها الصدى الذي أحدثته مقتل جعفر بن يحيى البرمكي وزير الرشيد، ونهاية آل برمك سنة ١٨٧ هـ - ٨٠٣ م.

كان نكبة البرامكة وقع المفاجأة، فما أن سرى النبأ حتى عم الذهول بغداد، فبكاهم الناس، ورتاهم الخطباء والشعراء، وحاك حولهام النبال الشعبي القصص والأساطير، وذهب الرواة في أسباب فتك هارون الرشيد بهم مذاهب شتى. وعلى كثرة الروايات والأقوال والتفاصيل، وأيضاً الترهات، تبدو دوافع الرشيد واضحة: وهي تصاعد نفوذ البرامكة وتضخم ثروتهم، وما أصابهم من جاه وسلطان، حتى بدا وكأنهم أصحاب الأمر والني في الدولة.

البرامكة من أصل فارسي وموطنهم الأول خوراسان، وجدّهم الأول هو برمك، وكان يتولى سدانة معبد يوزي في بلخ، وهو منصب كبير إذ ذاك، وقد ظلت سدانة هذا المعبد لأجيال في بيته، ودخلت أسرته الإسلام بعد فتح قتيبة بن

مسلم لخراسان (نحو سنة ٨٥ هـ). واحتفظ البرامكة في خراسان بنفوذهم ومكائنتهم حتى بعد اتصالهم بدار الخلافة في بغداد في عهد المنصور (١٣٦ - ١٥٨ هـ).

استوزر المهدي (١٥٨ - ١٦٩ هـ) يحيى بن خالد بن برمك - والد جعفر -، وعهد إليه بتأديب ابنه هارون (الرشيد)، وتنتقل الروايات أن زوجة يحيى قد أرضعت الرشيد، وأنه شب مع أولاده منذ الصبا، وأنه كان ينادي يحيى «يا أبت». وقد كان ليحيى بن خالد فضل كبير في ولاية الرشيد للخلافة، إذ عاضده عند مؤامرات أخيه الهادي التي كانت تستهدف نزع ولاية العهد منه ومبايعة ابنه جعفر.

بعد تولي الرشيد الخلافة سنة ١٧٠ هـ استوزر يحيى بن خالد، وعهد إليه ببيت المال، واستعان بأولاده في شؤون الدولة، وقربهم إليه وخالطهم، وبعد اغتيال يحيى استوزر ولديه الفضل وجعفر، وخص بها في النهاية جعفر، وفي ظل وزارة جعفر ارتفع قدر البرامكة وكثرت قصورهم على الضفة الشرقية لنهر دجلة. وجرى كرمهم مجرى الأمثال (فيقال فلان «يتبرمك» أي يشبه بكرم البرامكة)، وقصدهم أصحاب الحاجات، ومدحهم الشعراء، وخضع لهم أعيان الناس وكثرت مجالسهم... وقد دام لهم الحال حتى باغتهم الرشيد، فذهب مجدهم بين يوم وليلة، وكان ذلك سنة ١٨٧ هـ.

تختلف الروايات في بيان الأسباب وأكثرها يبدو هزلاً أو من نسج الخيال لا يرتفع إلى حجم هذا الحدث الذي يمد من أحداث التاريخ الإسلامي.

ويورد الطبري (٩٢٣ هـ) في «تاريخ الرسل والملوك»^(٢) بعضاً من هذه الروايات: أولها يندرج تحت وشاية الوشاة وحسد الحاسدين، وإنكارهم منزلة البرامكة في الدولة، وهم من الموالي الفرس.

وثانيها أن الرشيد دفع يحيى بن عبد الله (وهو من زعماء العلويين) إلى جعفر لسجنه، ولكنه أطلق سراحه، وأخفى أمره،

فلما بلغ الرشيد الخبر وتأكد منه ، أقسم أن يقتل جعفرًا .
وثالثها أن جعفرًا ابتنى دارًا أنفق فيها نحوًا من عشرين ألف درهم ، فكانت إثمارًا بما أصبح للبرامكة من جاه وسلطان .

ورابعها أن يحيى بن خالد كان يخشى صروف الدهر وتغير الأحوال ، وأنه رثي وهو يعطوف حول البيت في مكة ، ويقول : « اللهم إن كان رضاك أن تسلبني أهلي ومالي وولدي فاسلبني الخ » .
« اللهم إن كنت تعاقبني . . . فأجعل عقوبتي في الدنيا . . . » .
فأوقع الرشيد بالبرامكة بعد قليل (وقد لا يعد ذلك سببًا ، ولكنه من وجهة البعض ، « أقوى الأسباب » بتعبير ابن الأثير) .

وخامسها ما كان بين العباسية وجعفر ، وينقل الطبري هذه الرواية كثيرها دون تفضيل أو ترجيح ، ونقلها عنه موجزة بعض الشيء . قال :

«حدثني أحمد بن زهير . . . أن سبب هلاك جعفر والبرامكة أن الرشيد كان لا يصبر عن جعفر وعن أخته عيسى بنت المهدي ، وكان يحضرهما إذا جلس للشراب . . . فقال لجعفر : أزوجكما حتى يصل لك النظر إليهما إذا أحضرتهما مجلسي . واشترط عليه « ألا يمسا » ، ولا يكون منه شيء مما يكون للرجل إلى زوجته ، وعقد لهما ، « وكان يحضرهما مجلسه إذا جلس للشراب ، ثم يقوم عن مجلسه ويخيلهم ، فيملآن من الشراب وهما شابان ، فيقوم إليهما جعفر فيجاملهما ، فحصلت منه ، وولدت غلامًا ، فضعفت على نفسها من الرشيد إن علم بذلك » ، فأرسلت المولود مع جواريا لها إلى مكة ، وظل الأمر مجهولًا حتى « وقع بين العباسية وبين بعض جواريا شر ، فأثبت أمرها وأمر العبي إلى الرشيد . » (الطبري ٢٩٤/٨) .

أخذ زيدان عن تاريخ الطبري كما أخذ عن «مروج الذهب» للمسعودي^(٣) (المتوفي سنة ٩٥٦ أو ٩٥٧) . ويقول المسعودي أن سبب إيقاع الرشيد بالبرامكة هو في الظاهر «احتجاب الأموال (أي إقطاعها والتفرد بها) ، وأنهم أطلقوا رجلاً من آل أبي طالب كان في أيديهم ، وأما الباطن فلا يعلم . . » (٢٣٣/٤) .

ويبرز المسعودي بوضوح قصة العباسية وجعفر ، وهي لا تختلف من حيث المبنى عن رواية الطبري ، ولكنها تتضمن الكثير من التفاصيل عن دهالئ النساء ، «وحيل بنات الملوك» وتذكرنا بما هو مألوف في هذا الباب في «ألف ليلة وليلة» .

فالعباسية وفقًا لروايته هي التي سمت حتى أوقعت بجعفر

فجامعها وهو في غيبة من فعل الشراب ، بل إنها استماتت بأمر جعفر لتصل إلى مرادها :

«وانصرفت العباسية مشتملة على حمل ، ثم ولدت له غلامًا . فوكلت به خادماً من خدامها يقال له ريش وحاضنة لها تسمى برة ، فلما خافت ظهور الخبر وانتشاره ، وجهته إلى مكة مع الخادمين وأمرتها بتربيته ، وطالت مدة جعفر وغلب هو وأبوه وأخوته على أمر المملكة» (٢٤٨/٤) .

وتسب رواية المسعودي إلى زبيدة زوجة الرشيد أنها لعينيتها ويحيى بن خالد أفضى إليه بقصة العباسية مع جعفر «فألتها : (أقيم لك أمد غريك ؟) فقالت : (ما في صهرك جارية إلا وقد علمت به) ، فأمسك على ذلك وطوى عليه كشعاً » (٢٤٩/٤) .

ويتفق ابن الأثير (١٢٣٤م) صاحب «الكامل في التاريخ»^(٤) مع الطبري فيما أورد من روايات ، على أنه يضع قصة العباسية وجعفر في المقدمة باعتبارها أول الأسباب (١٧٥/٦) ، ويذكر للفصل بن ربيع وزير الأمين دوراً في التأمر على البرامكة . وغير ذلك لا يختلف مع الطبري إلا في بعض التفاصيل .

أما ابن خلكان (المتوفي سنة ١٢٨٢م) صاحب «وفيات الأعيان»^(٥) ، فقد نقل عن المصادر السابقة وغيرها ، فلم يترك رواية أو نادرة إلا وسجلها ، وأورد الكثير من القصائد في رثاء البرامكة ومدحهم ، وأفاض في الحديث عن علاقة جعفر بالعباسية ، وكيف احتالت عليه حتى ألقاها . . . الخ (٣٣٣/٦) .

هذه هي أهم الروايات المبكرة ، والتاريخ حتى ذلك هو رواية الأخبار والأحداث ، كما جاءت على لسان الرواة والشعاع ، دون تحقيق أو تصويب أو تفضيل ، فالشبهة تقع على الراوي الذي ينقل عنه المؤرخ وهذا هو «الظاهر» ، أما «الباطن» فخفي أو مجهول ، ثم إن التاريخ في مظاهرهم أحدث متتابعة وأيام . . . وسير ملوك وأعيان وأعلام ، ومعروف أن ابن خلدون هو أول من فلسف للتاريخ ، ورأى أن مهمة المؤرخ هي مراجعة الأخبار والأحداث ، ثم النقد والتفسير والتحليل .

ومن هذا التصور الجديد للتاريخ يمارض ابن خلدون في «مقدمته»^(٦) المؤرخين كافة فيما نقلوه عن العباسية وجعفر ، ويرى أنها من «الحكايات للدخولة» ، «وهيات ذلك من منصب العباسية في دينها وأبوابها وجلالها» ، فهي «ابنة خليفة وأخت خليفة» ، محفوفة بالملك العزيز والخلافة النبوية وصحة الرسول



منارة الجامع الكبير في سامراء ، شيد في عصر الخليفة المتوكل (٨٤٧ - ٨٦١) .

وعومته...» وكيف الرشيد أن «يصير إلى موالي الأعاجم على بعد همتة وعظم آياته...» وأين قدر العباسة والرشيد من الناس» (١٧/١٦).

اعتزاز بني هاشم بنسبهم واقع تاريخي عبر عن نفسه من خلال الأحداث، ولا ينبغي أن الناس سواسية في الاسلام، ولا تنفيه الاشارة إلى الحديث القدسي: «لا فضل لمربي على أعجمي إلا بالتقوى».

ومبدأ الأساليب هذا حجة قوية ضد قصة العقد المذكور، وإن كان أيضاً عقداً مشروطاً بعدم النفاذ، والذي أبدع القصة، إن كانت من إبداع الخيال، قد أدخل فيها أيضاً هذا الاعتبار، فنفاذ العقد هو الحرم.

ويدفع ابن خلدون في معرض حديثه هذا بطلان ما يروى من أن الرشيد «كان يعاقب الخمر أو يجاهد بها» (١٩)، كما ينبغي عنه وعن ذويه تهمة الترف أو الاسراف في اللبس والزينة... الخ، فذلك جميعه كما يذهب لا يتفق مع ما «كانوا عليه من خشونة البدواة وسذاجة الدين التي لم يفارقوها بعد، فما ظنك بما يخرج من الاباحية إلى المحظور، وعن الحليّة الى الحرمة» (٢٠).

يرى ابن خلدون تهاوت قصة علاقة العباسة بجعفر وضعفها، ولكنه يحتاج من موقع فروض النظرية وقضاياه المسبقة، فكيف لنا أن ننسب الى دار الخلافة بغداد في عهد الرشيد - وهي إذ ذاك عاصمة الحضارة - حياة التقشف «وسذاجة الدين» الأولى؟

ونحن اليوم إذ نتأمل قصة العباسة وجعفر، تراودنا الكثير من الريب، فهي قصة من قصص الحب التخص، شخصياً أو أطرافها كالألوف ثلاثة، وهي قصة حب غريب، يقصد له البليغة ويطله في نفس الوقت، يعلله الفرع ورضي عنه اختلاف الأنساب، وعقدة القضية أو علتها من باب الحوادث، وهي أن الرشيد كان كلفاً بأخته العباسة وبجعفر شقيقه في الرضاعة، ولا يحلو له مجلس الشراب دونها، ومن ثم جاءت الفكرة، وهو أن يزوج العباسة جعفرًا بعقد بلا خلوة... حتى يحل له أن ينظر إليها، وهكذا أرضى الرشيد الشرع وحل الحرام... ولأن هذا العقد المزدوج يناهض الطبيعة والعقل والشرع، فلا حل له غير النهاية للمساوية... أيًا كانت المكونات الأصلية التي بنيت منها القصة فما أن اكتملت حتى تداولها الرواة، وتناولوها بالمثل والاضافة والتحوير، وحتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من نكتة البرامكة، وعلى مرور الأجيال اترن في

الأذهان أقول سلطان البرامكة وزوال مجدهم بقصة جعفر والعباسة.

وأصبحت العباسة من خلالها من «أعلام النساء» ومن «شيرات النساء في الاسلام»^(١٧). بحيث يصف محمد حسين هيكल قصتها بأنها «قصة متجددة على الأيام»^(١٨).

ولم تقتصر شهرة العباسة على الشرق، وإنما انتقلت إلى الغرب ودخلت الأدب الأوروبية في وقت مبكر كمادة روائية ودرامية، وبطبيعة الحال فقد أثارت نكبة البرامكة، لأسباب شتى، اهتمام المستشرقين في الماضي، وكان أيضاً لقصة العباسة جاذبية خاصة عليهم بحيث يراها للمستشرق الألماني جو ستاف فيل في مؤلفه الكبير «تاريخ الخلفاء»^(١٩) (١٨٤٨) سبب الأسباب وعلة الملل فيما أصاب البرامكة من داهية كبرى، ويرى أن ما يورده الرواة من أسباب إنما قد أشيع من أجل إخفاء السبب الحقيقي ألا وهو ما أصاب الرشيد من امتنان بسبب علاقة جعفر بالعباسة، ولو صحت جميع الروايات كما يقول، لما كانت كافية لتحليل نهاية البرامكة على النحو الذي حدث.

وعلى نحو مماثل، وإن لم يخال في ذلك، يرى المستشرق الألماني مولر في كتابه «الاسلام في الشرق والغرب»^(٢٠) (١٨٨٥) أن استئثار البرامكة بالأمر والتي هي شؤون الدولة لا يكفي وحده لتفسير نكبتهم، لا بد من دافع آخر لا مرد له على ما أقدم عليه الرشيد، وقد تكون علاقة العباسة بجعفر هي سر ما مضى.

الغريب أن يظل دور العباسة في القصة، في روايات المؤرخين العرب الأوائل هامشياً، فالمصادر المبكرة تصمت عنها، وعن مصرها، وعن مصير ابنها من جعفر. هذا على خلاف المصادر المتأخرة (مثل «اعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس» لمحمد دياب التليدي الذي أتمه سنة ١١٠٠هـ)، فهذه المصادر المتأخرة تستفيض في تصوير نهاية العباسة، وعسبها في قالب قصصي مروع. ومنها ما يذهب إلى أن الرشيد قد دفنها حية، وتختلف هذه المصادر في عدد أبنائها من جعفر، فمصادر التاريخ العربي المتأخر لا تكتفي بنقل الوقائع والروايات، وإنما تنجح الى الغرائب والامسايطير والخيال.

ومما يكن الأمر، فمن قرأ في «معجم البلدان» لياقوت الحموي^(٢١) (٦٢٦هـ/١٢٢٩م) ما يكاد يناقض القصة

المادة التاريخية، ومن وظائفها المألوفة تقريب الأحداث، وربط المشاهد والأماكن والأشخاص. ثم أنها شخصية مجبولة المصير قريبة في مشاعرها ودوافعها وتفكيرها من نفس القارىء.

القاعدة هو أن يخلق زيدان بطل الرواية ويعلمه في قصة غرامية لا تنتهي إلا بانتهاج الأحداث التاريخية.. ولا يخرج من هذا النموذج إلا في أربع روايات هي: «عذراء قرقيش»، و«أبو مسلم الخراساني»، و«العباسة»، و«شجرة الدر». والأغلب أن طبيعة الصدام التاريخي الذي تصوره هذه الروايات تيسر للمؤلف هذا النتج كما هو الحال في «العباسة»، و«أبو مسلم الخراساني».

كمؤلف روايات يضع زيدان قصة العباسة موضع الصدارة، وكمؤرخ يستقصى جميع الأسباب التي أدت إلى نكبة البرامكة ولا يكاد يغفل رواية يعول عليها منطقياً في هذا الصدد، ويستفيض في ذلك بحيث تبت قصة العلاقة بين العباسة وجعفر كسب من أسباب نكبة البرامكة. ولو دقت النظر في رواية زيدان لوجدت أن موطن الداء أو بيت القصيد هو تعاطف سلطان البرامكة وثروتهم، واستبدادهم بالأمر وتمايلهم، وكان أمر الخلافة سائر إليهم وهم من الموالي الفرس وترطبهم الكثير من الأسباب المألوية، وتحتل بهم الكثير من الريب، وتستجد أيضاً أن الرشيد قد عقد الزم على إزالة «دولة البرامكة» بل أن ينمو إلى علمه خبر العباسة وجعفر^{١٢}. فماسة المؤرخ الذي يحقق منطق العلاقات والأحداث تفوق هنا بوضوح بواعث المؤلف الروائي. وهكذا تتصالح قصة العباسة وتتحول إلى إطار عاطفي يغلف نكبة البرامكة، ولكن لا غناء لزيدان وقراء زيدان عن هذا الإطار. فقارء روايات زيدان الأول يقرأ القصة الغرامية من أجل المادة التاريخية، ويقرأ المادة التاريخية من أجل القصة.

ولقد دفع هذا بزيدان إلى تنمية قصة العباسة وجعفر فحولها إلى قصة غرام ووفاء لا منجاة فيه من حكم القدر، وكان من الطبيعي أن يتوقف عند النهاية الفاجعة، وأن يختار لها أكثر الروايات والتفاصيل إثارة لشجون القارىء وعواطفه. فإذا كان لا بد من النهاية الحزينة - وهي نادرة في روايات زيدان - فلا أقل من أن يستفيض في عرض هذه النهاية، وأن يشبع حاجة القراء. وهو يكتب لقارءيه رومانسي المشاعر ينتمى الإحساس بذاتيه من خلال الأدب، ثم إن نكبة البرامكة هي الحدث الذي تدور حوله رواية «العباسة»، هذا على خلاف روايات

بأكملها أو على الأقل ما سيلبها إطارها الرومانسي، فهو يقول عن العباسة: «هي عباسة بنت الهدي زوجة محمد بن سليمان بن علي فمات عنها، ثم تزوجها إبراهيم بن صالح بن المنصور، فمات عنها، ثم تزوجها محمد بن علي بن داود بن علي، فمات عنها، ثم أراد أن يضطها عيسى بن جعفر». فسمع شعراً قال أبو نواس فيها، فتشام منه، «وتحامي الرجال في تزوجها إلى أن ماتت» (٢٨٨/٣).

وأبيات أبي نواس المشار إليها هي:

ألا أقل لأمين السبب هـ وابن السادة الباسة
إذا ما ناكثت سر ك أن تقصد راسه
فلا تقتله بالسيف ووجهه بباسة

فمن كانت علاقة العباسة بجعفر؟ لم تكن على أي حال بحساب السنين علاقة حب في أوج الشباب^{١٣}

المؤرخ والروائي

هل يستطيع الكاتب الروائي أو المسرحي أن يقاوم إغراء هذه القصة التي تهيه إياها كتب التاريخ دون عناء، وهي قصة تجتمع فيها مقومات قصص «ألف ليلة وليلة» من حيث الحيلة، والخيال، والصنع، والنهاية؟ وهل يستطيع أن يقاوم إغراء شهرة «البطلة»؟

لم يستطع زيدان أن يقاوم هذا الإغراء، على الرغم من أنه في مؤلفه «تاريخ التمدن الإسلامي» (١٩٠٦-١٩٠١) لا يعول على قصة العباسة وجعفر، ويلمس إليها بعبارة سريعة في حديثه عن نكبة البرامكة، ويفسر هذا الحدث بغير ذلك من الأسباب. وقد يبدو واضحاً من العرض السابق كيف أن مصنفات التاريخ ذاتها لا تخلو من الأساطير، ومن عناصر التشويق والخيال، وأنها تميل في سبيل ذلك إلى الغريب والطريف، فما بالك بمؤلف الرواية التاريخية الذي لا بد له أن يصيغ مادته في شكل كل تكامل ولأن يربط بين الوقائع والأحداث والشخصيات.

يعنون زيدان روايته «العباسة أخت الرشيد أو نكبة البرامكة» ويصفها بأنها «رواية تاريخية غرامية» كالمؤلف في رواياته الأخرى التي يتنكر فيها القصة الغرامية.

يطل روايات زيدان - كما هو الحال في روايات والتر سكوت التاريخية - هو في المعتاد شخصية وهمية، لا تقيدها الوقائع والتفاصيل التاريخية. هذه الشخصية أشبه باليسيلة أو الحيلة الفنية، التي من خلالها يستطيع المؤلف أن يبعث الحياة في

الغريب أن يترك هذا التراث الأدبي بصماته الواضحة على مؤلفات التاريخ العربي ولن يصنعها بصيته .

ونلمس أثر هذا التراث واضحاً في مؤلفات زيدان ، فتارة يأخذ الحوار عن المصادر التاريخية دون تحويل أو تغيير ملحوظ (مثال ذلك استجواب الرشيد لجعفر عن مصير يحيى بن عبد الله العلوي في فصل «المداجاة») وتارة أخرى - وهذا هو الأعم - يوزع روايات الرواة إلى أدوار ، أي يقدمها في شكل حديث بين الشخص (وأمثله ذلك كثيرة منها حديث جعفر بن الهادي مع إسماعيل بن يحيى في فصلي «مقتل الهادي» و«البرامكة والدولة» ، وفي الفصل المنون «عبد الملك بن صالح») .

وأحياناً ما يأتي برواية من الروايات على لسان أحد الشخصيات للتعريف بوجهة نظر بعينها يرى أن لا يغفلها . فهو على سبيل المثال يجري على لسان «عتبة» جارية العباسية عبارات ابن خلدون .

تقول «عتبة» لمولاتها : «فأنك بنت خليفة وأخت خليفة ، ويتصل نسبك بعم النبي صلى الله عليه وسلم ، والوزير مولى فارسي مثل سائر الموالى ، فكيف تتزوجيه ، ومثلك تزوج أحد أبناء عمها الهاشميين . . .» .

على أن الخلاف هو أن ابن خلدون يرفض بهذه الحجة فكرة المقد من الأساس ، أما «عتبة» فهي تبرر بها شرط المقد ، وهو أنه عقد دون خلوة . فزيدان يبنى روايته على فكرة المقد ، ومع ذلك فهو لا يسقط وجهة نظر ابن خلدون تماماً ، وإنما يوردها بشكل منابر .

ونادراً ما يأخذ الحوار صورة الجدول الدرامي أو ينبع من موقف الصراع المباشر ، فالوظيفة الأساسية للحوار هي نقل الأخبار والوصف ، وربما الأصح القول : أنه «وصف وتاريخ في صورة حوارية»^(١) .

من أوضح ما يبرزه روايات المؤرخين عن نكبة البرامكة هو اعتماد الحد الفاصل بين التاريخ والأدب . والتاريخ بوجه عام لا غناء له عن فنون العرض والتصوير والتفسير ، لحي لا غناء له أيضاً عن وسائل الأدب ، ومن جانب آخر فالرواية التاريخية - مثلاً مثل الفيلم التاريخي الذي ورث هذا الفن عنها - تكتمل أولاً بادماج المادة التاريخية في إطار الرواية الأدبية ، وليست هذه المهمة ييسره خاصة حين يكتب المؤلف لقاريه ليست له دراية كبيرة أو دراية ما بوقائع التاريخ وتفصيله وبيته ، بل ولا تتوفر لديه



جورجي زيدان .

زيدان الأخرى التي تتكون من متابعة سريع من الأحداث والوقائع والمغامرات . . . ويموض زيدان عن النقص في الأحداث بوصف الآداب والمعادن ومظاهر الحياة والمعزلان في بغداد ، بحيث يستغرق هذا الوصف نحو نصف صفحات الكتاب . فالكثير من الفصول لا تستهدف غير هذه الغاية كما تشير العناوين : «ألوان من الرقيق» ، «الجواري المولودات» ، «المساومة» ، «الصولجان والكرة» ، «مناطحة الكباش» ، «دار النساء» ، «مجلس الطرب» ، «المنقيات وأبو نولس» ، «الطرب بالطن» ، «دار القرار والجواري المقدودات» .

القصة الغرامية ، والحدث التاريخي ، وصور الآداب والمعادن ، هي دعائم الرواية الزيدانية ، ومن أهم أساليبها ، «الحوار» ، فهو يمثل - إلى جانب المقدمات التاريخية التعميدية - الوسيلة الأساسية لنقل المادة التاريخية إلى القاريه ، ومن ثم كان الطابع السردى الذي يسم الحوار .

يبدأ زيدان قصة العباسية قرب النهاية بعد أن اكتملت فصولها أو كادت ، ثم يستعيد عن طريق الحوار بين الشخصيات بدايتها ومسقاتها . وأساليب الحوار السردى كما هو معروف من الأساليب المفضلة عند الرواة والاخباريين الذين ينقل المأخذ من العرب عنهم ، والحوار السردى من ملاحق فنون القول والآداب الشفهي ، ومن الأساليب الأساسية في القصص الشعبي . وليس من

الماضي وأخباره تعبر عن نفسها ، قد يتعاطف مع الضحايا ، ولكنه يعود فيجتهد في موازنة هذا التعاطف ، وقد يجتهد في تقصي الروابط والدوافع والأسباب ، ولكنه لا يذهب في ذلك بعيداً ، ويوكل الكلمة الأخيرة لما جرى به التاريخ أو حكم به ، وشماره في ذلك : « لا يصح غير الصحيح » (وهذه العبارة وحدها تحتاج إلى بحث خاص) . وهو في جميع الأحوال لا يخضع للماضي لفكرة قوية أو عقيدة ، ولا يتساهل بعيداً بالأحداث والشخصيات ، فمن قاعته الأساسية التي ترتبط بتكوينه الذاتي أن الحقيقة نسبية ، وقد تكون متعددة الوجوه . وقد أثار عليه هذا الموقف حفيظة البعض ، فهو لم يكتب كما أرادوا منه ، أو كما يقول مصطف لطفى المشغلوطي : « فهو قد اقتحم ميداناً حسيوه وفقاً عليهم ، ولم يكتب التاريخ بلسان الدين كما يكتبون وينهج فيه كما ينهجون »^(١٠) ، وإنما قصد التعريف بالتاريخ الاسلامي عامة ، وتاريخ التمدن والحضارة الاسلامية خاصة . ومن المستطاع أن نقرأ «العباسة» كقصة تصف جوانب من مظاهر الحياة والعمران في مدينة بغداد في عصر الرشيد .

مراجع التاريخ بالمعنى الحديث ، وهو ما ينطبق على القارىء العربي في القرن الماضي ، ومطلع القرن الحالي ، ولا غرابة أن يسند زيدان الى الرواية التاريخية مهمة تعليم التاريخ ، ولا غرابة أن تغلب عليه صفة المؤرخ على صفة القصاص ، وأن تستغرقه مهمة التجميع والتركيب والتنسيق للمادة التاريخية على ما عداها بحيث نلصق باستمرار التوتر بين المادة التاريخية وبين المادة الروائية ، فهو أيضاً يمارس فن الرواية دون الاستناد إلى تراث ما ، وفي مرحلة لم تتطور فيها بعد أساليب هذا الفن في المربية . ونحن ننظر الى رواية «العباسة» من هذا المنظار ننتبين ما تتمتع به من مروا ، فالمادة التاريخية التي تعالجها تكاد تندرج تحت مفهوم الأدب ، والمادة الروائية تتبع دون جهد من أخبار المؤرخين ، وجميع شخصيات الرواية بما في ذلك الشخصيات الثانوية ترد في المصادر التاريخية .

بهذه المسبقات قد استطاع زيدان أن يحقق لروايته من المزايا ما لم يحققه في رواية أخرى وفي مقدمتها : البساطة في التكوين والانساق .

لا يميز زيدان عن فلسفة خاصة للتاريخ ، وإنما يترك أحداث

Gustav Weil, *Geschichte der Chalifen, Mannheim, 1848, Bd 3* (٩ S. 139 ff.

U. Muller, *Der Islam im Morgen und Abendland, Berlin 1885*, ١٠ 781 f

١١ محمد "سدان" ، لياقوت العموي الرومي الشدادي ، بيروت ١٩٥٧

Enzyklopadie des Islam, Bd 1, S. 13 f.

١٣ "عيسى بن دعت د . عبد الحسن طه بدر" تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٠٩ .

١٤ محمود حامد شوك "مقومات القصة العربية الحديثة في مصر" ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٠٠ .

١٥ "النظرات" ، الجزء الثالث ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ٩٧ .

١ "صلاح الدين الشهد : بين العلماء والعلماء في العصر العباسي" ، بيروت ١٩٥٧ ، ص ١١٨ .

٢ "تاريخ الطبري" تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة [دار المعارف ١٩٦٦ الأرقام بين الأقواس تشير الى المجلد والصفحة

٣ المسعودي "مروج الذهب ومعادن الجوهر" ، تحقيق شارل بلا ، بيروت ١٩٧٣ .

٤ الكامل في التاريخ . تأليف ابن الأثير . المجلد السادس . بيروت ١٩٦٥ .

٥ "وفيات الأعيان وأنبأ ، زمان" ، تأليف ابن خلكان ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت [دار الثقافة]

٦ "مقدمة ابن خلدون" ، تحقيق د . علي عبد الواحد وائي ، طبعة "دار الشعب" ،

٧ من حواشي الكتب التي تورد قصة "العباسة" ويعتبر باعتبارها تاريخاً

٨ مقدمة مسرحية "العباسة" لعزيز أباظة ، القاهرة ١٩٦١ .

مراجعات الكتب الاسلام في الحاضر

إعداد : فرنر إنده واودو شتاينباخ

وفي أوروبا وأمريكا ، وذلك بأسلوب موضوعي علمي ميسر ، لا يستلزم على غير المتخصص ، هذا مع الالتزام بما توصل إليه البحث العلمي في الموضوعات المختلفة . ولتحقيق هذا الهدف يستعين مترجما الكتاب بعدد كبير من الدارسين والباحثين الأكاديميين . ومن الطبعي رغم هذا الاطار الواضح أن تتفاوت الأبحاث المقدمة وأن تختلف المناظير ، وأن تتكرر المغولات .

الاسلام والتطور التاريخي في العالم الاسلامي مدخل ضروري لفهم الحاضر في تشعبه وتباطئه ، وهذا هو موضوع الجزء الأول من المجلد ، أما الجزء الثاني فهو مخصص لدراسة «الدور السياسي للإسلام في الحاضر» ، وهو بوضوح محور الكتاب من حيث المادة والحجم ، أما الجزء الثالث فيتناول موضوعات متفرقة في اللغة والأدب والتراث المحلي ، ويندرج تحت عنوان «حضارة وثقافة الإسلام في الحاضر» ، وهو عنوان كبير لا يتناسب مع الطابع السطحي الانتقائي الذي تتسم به مقالات هذا الجزء المخصص للمعمار والفنون التشكيلية والتراث المحلي و«صورة الإسلام في آداب الشعوب الاسلامية المعاصرة» و «الإسلام والحفاظ على الذات الحضارية» ، هذا بالإضافة الى الطابع الأيديولوجي الواضح الذي تنضح به لغة المقالين الآخرين .

يوضح أودو شتاينباخ نقى التطور العام منذ اللقاء بالغرب في القرن الماضي حتى مرحلة «انبعاث الإسلام» الجديدة في السبعينات .

فمع التوسع الأوربي الاستعماري ، فقدت أجزاء كبيرة من العالم الاسلامي استقلالها ، ومع الازدهار الصناعي في الغرب اندثر الاقتصاد التقليدي في البلدان الاسلامية وأصابه التهميش . وأصبحت قضية «التفوق الغربي» و«التأخر» و«التبعية» الذاتية بمثابة اتهام موجه الى المسلم في ذاته أو في عقيدته ، أو هكذا استوعبها كثيرون . ومنذ ذلك يعيش العالم الاسلامي حلقات متتابعة من العداوة أو الصراع بين التصور المثالي للمجتمع الاسلامي وبين الواقع المعاش ، بين ما يحب

عديد من العوامل ساهمت في العقد الأخير في بحث الاهتمام بحاضر الشرق الأوسط ، وقد تلخصت هذه العوامل من منظور الغرب في مفهوم «نهضة الإسلام» أو «انبعاث الإسلام الجديد» - وهو ترجمة غير دقيقة لتعبير غير دقيق Re-Islamisierung - وقد طغى هذا المفهوم بحيث نرى البعض يلخص ما حدث ويحدث منذ الخمسينات - وهو عقد الاستقلال - تحت هذا المفهوم الغامض الذي يحمل الكثير من الإيهامات المتناقضة . ونقصد «بالبعض» ذلك الحشد من المراسلين والكتاب الذين يكتبون بسرعة الآلات الكاتبة الحديثة ، والذين يعرفون حاجات الجمهور ويتقنون تلك اللغة الميسرة التي توجي بالمعنى وهي لا تحمل أي معنى . وأغلبهم لا يعرف من لغات هؤلاء القوم الذي يتحدث عنهم غير بعض التعابير العامة (وأصدق مثال على هؤلاء «بيتر شولتور» وكتابه «الله مع الصامدين» ، ١٩٨٣) .

أما الاستشراق الألماني فقد ظل طويلاً بعيداً عن الحاضر ، محصوراً على الأغلب في دائرة الدراسات الفيلولوجية والتاريخية الأكاديمية ، والمجلد الحالي الذي نقدمه هنا هو أشبه بوثيقة هامة تشير الى مدى انفتاح الاستشراق الألماني على حاضر العالم الاسلامي في المرحلة الحالية .

عنوان الكتاب هو «الإسلام في الحاضر» ، ويقع في ٧٧٤ صفحة ، وهو من إعداد وإخراج مستشرقين معروفين هما فرنر إنده واودو شتاينباخ ، الأول هو أستاذ الدراسات الاسلامية بجامعة فرايبورج والثاني هو مدير «معهد الشرق» في هامبورج ، وهو معهد متخصص في الأبحاث المعاصرة .

Werner Ende u. Udo Steinbach (Herausgeber):
„Der Islam in der Gegenwart“, Verlag C. H. Beck,
München 1984, 774 S.

يتوجه هذا الكتاب - وهذا هو الجديد - الى القارئ العام الذي يريد أن يتعرف على «الإسلام» ، وليس الى المتخصص فحسب . الهدف هو تقديم معلومات ضافية عن العالم الاسلامي ، وعن الاسلام والمسلمين في الاتحاد السوفيتي

تمثل هذا الانبعث «في الثورة الإيرانية» (١٩٧٨/٧٩) ونجاح النخبة الدينية في تولي السلطة الدينية . ولكن ماذا يعني «انبعاث الاسلام» حتى الآن ؟ وكلمة «انبعاث» هي كما ذكرنا ترجمة غير دقيقة لتعبير غير محدد . حتى الآن هو محاولة لفرض أو تطبيق الشريعة الاسلامية بمفهومها اللفظي فحسب ، وليس اجتهداً عقلياً أو ابداعياً من أجل فهم الواقع والعالم الحاضر بما يتسم به من ترابط وتشعب وتطلعات ومنجزات وحاجات ومثل وقيم انسانية لا يمكن اغفالها أو اسقاطها من الوعي والوجود .

يقدر عدد المسلمين في الاتحاد السوفيتي بنحو ٤٠ مليوناً وفي الصين بنحو ١٠ ملايين . ويوضح هنز بريكر في دراسته عن الاسلام في هاتين الدولتين كيف تبلورت صيغة التعايش السلمي في الاتحاد السوفيتي بين الدولة والاسلام . لم يأت هذا عن تدبير أو سياسة واضحة إزاء الاسلام ، وإنما لأسباب تاريخية .

ارتبطت مؤسسات الكنيسة الأرثوذكسية الروسية بالنظام البيرواكي للدولة القيصرية قبل ثورة ١٩١٧ ، وركزت جهود الثورة وسياساتها في مكافحة الكنيسة والقضاء على مؤسساتها ونفوذها وفي محاربة «الوعي الديني» . وقد نجحت في ذلك الى مدى بعيد ، ولكن هذه الاجراءات لم تستطع أن تؤثر على الاسلام ، فليس لديه - مثل هذه المؤسسات والتنظيمات ، بل إن الوجود الفعلي للاسلام وممارسة الشعائر الدينية في الاسلام لا يرتبطان بالضرورة «بالجامع» أو «المسجد» . ولأسباب مرحلية وبرجماتية أخر تبلورت العلاقة بين الدولة السوفيتية وبين المسلمين بصورة ايجابية يتعذر معها الحديث عن المواجهة بين الاثنين .

من المقالات الجديرة بالتنويه في هذا الكتاب نذكر عرض خالد دوران عن الاسلام في أفغانستان وباكستان وبنجلادش و«الاسلام في المنفى» في أوروبا وأمريكا» وهو في هذا العرض الأخير يعرف بتوجهات المجموعات الاسلامية العديدة ، وأيضاً بجاذبية التصوف الاسلامي على الشباب في أوروبا . وبايجاز نستطيع أن ننوه بهذا الجهد الكبير الذي يمثله اصدار هذا المجلد «الاسلام في الحاضر» ، فهو أشبه بمرجع جامع للاسترشاد . (عرض د. ن. نجيب)

أن يكون وبين ما هو قائم . ومنذ ذلك تختلف الاستجابات لهذا التحدي . فالمسلمون المصلحون - كالأفغاني ومحمد عبده - سعوا الى الانفتاح على قيم العلم الحديث ومنجزاته مع المحافظة على التراث الاسلامي . على أن حركة الاصلاح والتحديث هذه في القرن التاسع عشر ظلت حركة ثقافية فكرية في المقام الأول . هذا على خلاف حركة البعث الاسلامية - الحركة الوهابية في شبه الجزيرة العربية - التي استطاعت أن تنفذ أهدافها كحركة سياسية . يصف شتاينباخ المرحلة ما بين ١٩١٨ و ١٩٦٧ بأنها مرحلة «التألق»

Polarisierung

في أعقاب الحرب العالمية الأولى شغلت قضية الاستقلال ، وبالتالي القضية القومية ، الدول الاسلامية على ما عداها ، بعد أن خابت الآمال في وعود «تقرير المصير» واندرجت قضية «التأخر» تحت مفهوم ضرورة «التنمية الاقتصادية» ، وبالتدريج بدا واضحاً أن التنمية عسيرة أو مستحيلة ، طالما ظلت البنى الاجتماعية والمؤسسات السياسية على ما هي عليه ، ومن ثم بدأت المطالبة بالتغيير الشامل . لنحو نصف قرن استرشدت «النخبة الجديدة» في البلاد الاسلامية بالفكر الاجتماعي والسياسي الغربي ، على أن هذه «النخبة» بدلت وتعرضت منذ نهاية العشرينات لمنافس ، يتم حركة التحديث أو المجددين (مصلحين وعلمانيين ...) ، يبذر بذور التفرقة والشقاق في المجتمع الاسلامي ، وزعزعة ثقة المسلم في نفسه ، والخضوع لثقافة عدائية غريبة . تمثل هذا المنافس في حركة الإخوان المسلمين التي نادى بالعودة الى الأصول والتقليد . هذا هو «التألق» الأساسي حتى نهاية الستينات . استبدفت البدايات الأولى لحركة «الانبعاث الاسلامي الجديد» مواجهة التحدي الناصري ، وفيما بعد سلّمت عوامل كثيرة في تقوية هذا التيار : الزيادة السريعة في عوائد النفط في بداية السبعينات بعد تكوين «منظمة الأوليك» ، وتأميم مصادر النفط ، والتجاذب النسبي في حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، وصعود العالم العربي كعامل اقتصادي وسياسي دولي ذي ثقل ، والاحساس بالقوة الذاتية والقدرة وبدء مرحلة جديدة من التنمية . «فالانبعاث الاسلامي» - كما يذهب اشتاينباخ - يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأطر السياسية والاقتصادية الجديدة ... وأخيراً وليس آخراً



FIKRUN WA FANN 41

